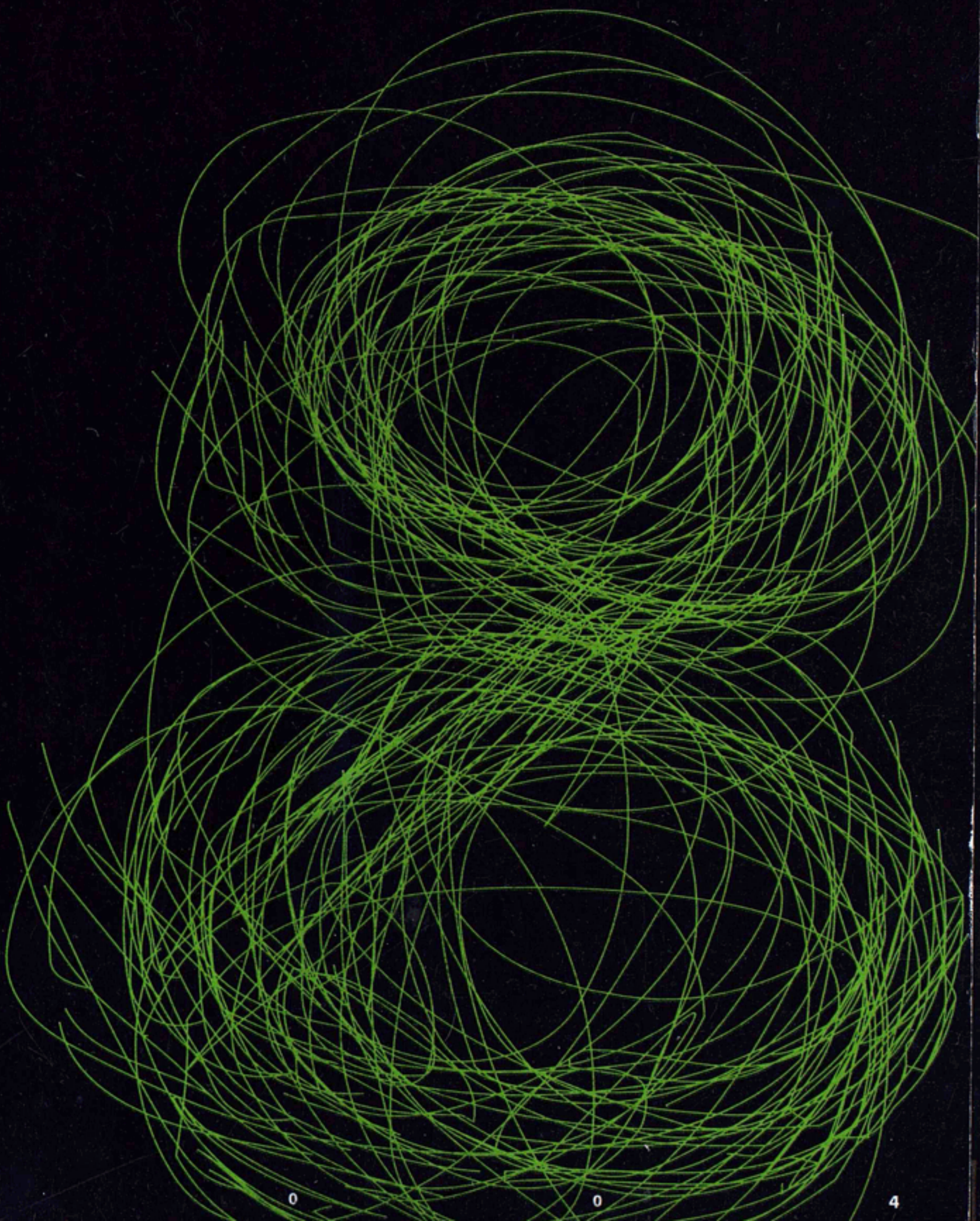
ИСКУССТВО КИНО



2 0 0 4

Кино в 21:00

Каждый день — отличное кино

❑МИРУ МУР! СУПЕРЗВЕЗДА ПОЛИТЕЙНМЕНТА СИЛА МУРА — В ЕГО ПЛЕБЕЙСКОМ ТЕМПЕРАМЕНТЕ. СВОИ «ВЫБОРЫ» ОН УЖЕ ВЫИГРАЛ *СТАС ТЫРКИН* **❑КАНН-2004: СЧАСТЛИВЫ ВМЕСТЕ АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ КАННСКИЕ ПОБЕДИТЕЛИ МОГУТ ИГРАТЬ И ВЫИГРЫВАТЬ ЛИШЬ ДО ТЕХ ПОР, ПОКА ЕСТЬ КОМУ ПОДДАВАТЬСЯ** *ЛЕВ КАРАХАН* **❑ИМЕНА И ЖЕСТЫ ХУДОЖНИК ВАЖНЕЕ И ПЕРВИЧНЕЕ ВИЗУАЛЬНЫХ ДОСТОИНСТВ И КАЧЕСТВА ПРОИЗВЕДЕНИЙ** *ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ* **❑КИНО — ИСКУССТВО БЕСХИТРОСТНОЕ ФИЛЬМ — ЭТО ТРИПТИХ О ПРОШЛОМ, НАСТОЯЩЕМ И БУДУЩЕМ** *ЖАН-ЛЮК ГОДАР* **❑И В КАННЕ, И ЗА ЕГО ПРЕДЕЛАМИ ПОРАЖЕНИЕ СТАРЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ НА ЭКРАНЕ ВПОЛНЕ ОЧЕВИДНО** *КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ* **❑СЮЖЕТЫ И СМЫСЛЫ А ВЕДЬ ДЛЯ ЭТОГО И НУЖНО ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО — ПРОНИКАТЬ ТУДА, КУДА НИ ПРОЧЕЕ КИНО, НИ ТВ ПРОНИКАТЬ НЕ СМЕЮТ** *ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ* **❑Я ПОМНЮ ОТЦА... ...КОГДА ОН ДЕРЖИТ В РУКАХ КНИГУ И ВОСХИЩАЕТСЯ: «ВОТ ЧТО ТАКОЕ КУЛЬТУРНАЯ РАБОТА!»** *ВЛАДИМИР СОЛОМОНОВИЧ ТЕЛИНГАТЕР* **❑«СЕГОДНЯ, 15 ЯНВАРЯ 1942 ГОДА В ЛЕНИНГРАДЕ...» ПЛАЧУЩИЙ ЧЕЛОВЕК УДИВИЛ ЕГО НЕВООБРАЗИМО. ИЗ НЕОБЫЧНОГО ОН ОТМЕТИЛ ТАКЖЕ ИСПУГАННОГО ЧЕЛОВЕКА, НЕСШЕГО, ПРИЖИМАЯ К СЕБЕ, СОБАКУ, — КОШЕК, ГОЛУБЕЙ И СОБАК В ГОРОДЕ УЖЕ ДАВНО НЕ БЫЛО** *СЕРГЕЙ РАДЛОВ. ИЗ СЦЕНАРИЯ «УШЕБТИ»*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
СТАС ТЫРКИН
Оружие пролетариата
Канн-2004

9
ДМИТРИЙ ОЛЬШАНСКИЙ
Окна Мура
Канн-2004

13
ЛЕВ КАРАХАН
Красный май на Круазетт
Канн-2004

РЕПЕРТУАР

21
ЛЕВ КАРАХАН
Красный май на Круазетт
Окончание статьи

30
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Поединок с мифом
«Жизнь — это чудо», режиссер Эмир Кустурица

34
ЭМИР КУСТУРИЦА:
«Объявляю себя идеалистом»
Интервью ведет Кристоф д'Ивуар

37
АНТОН ДОЛИН
Ложный свет
«Дурное воспитание», режиссер Педро Альмодовар

40
ПЕДРО АЛЬМОДОВАР:
«Я не хотел, чтобы фильм превратился в исповедь»
Интервью ведет Жан-Пьер Лавуанья

44
НИНА ЦЫРКУН
Крикнул ворон: «Nevermore!»
«Игры джентльменов», режиссеры Джоэл и Этан Коэны

47
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Сила трения
«Святая девушка», режиссер Лукресия Мартель

50
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Акция зеленых
«Шрек-2», режиссеры Эндрю Адамсон, Келли Эсбёрн, Конрад Вернон

55
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Наука забывать
Old Boy, режиссер Пак Чан Вук

59
МАРИНА ДРОЗДОВА
Тигр на веревочке
«Тропическая лихорадка», режиссер Апичатпонг Веерасетхакул

КОММЕНТАРИИ

63
НИНА ЦЫРКУН
Девичий переполох

66
СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ
Все сходится

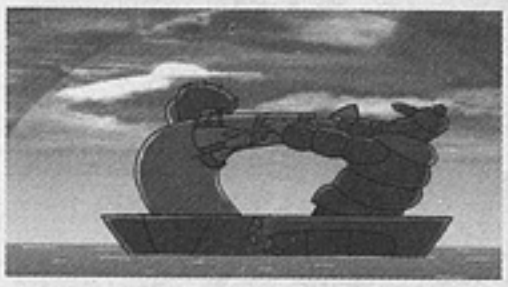
69
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
Вспоминается история

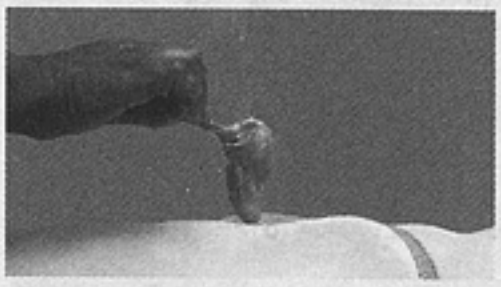
И М Е Н А

75
ЖАН-ЛЮК ГОДАР:
«Я возвращаю права тексту»
Интервью ведут Жак Мандельбом и Тома Сотинель

80
ЭДГАР БАРТЕНЕВ:
«Не говорить больше, чем говорит кадр»
Интервью ведет Виктория Смирнова

Р А З Б О Р Ы





89
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Канн как диагноз
Канн-2004

96
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Золушка, или Картинки с выставки
Суздаль-2004

104
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Одинокое кино
Нион-2004

П У Б Л И К А Ц И И

111
ВЛАДИМИР ТЕЛИНГАТЕР
Моня-комсомолец
Воспоминания о художнике Соломоне Телингатере

Ч Т Е Н И Е

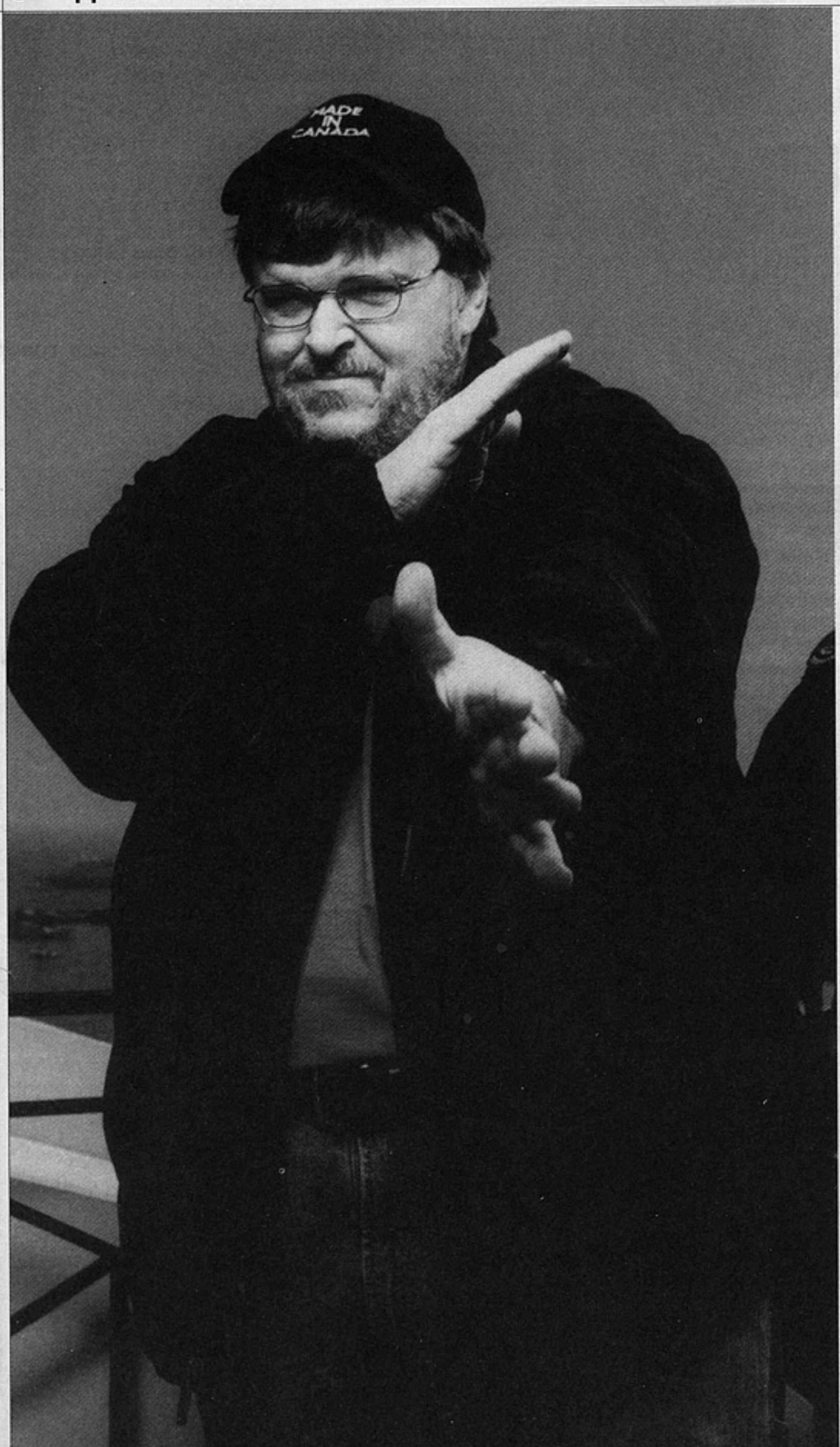
129
СЕРГЕЙ РАДЛОВ
Ушебти
Сценарий

153
ГЕНРИ МИЛЛЕР
Биг-Сур и апельсины Иеронима Босха
Главы из книги

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Майкл Мур

К А Н Н — 2 0 0 4

Мы привыкли к тому, что Канн первым угадывает — предвосхищает, ускоряет, провоцирует — появление новых тенденций в мировом кинематографе. В этом году он обнажил полюса общественных противостояний, раздирающих современный мир. Эта вне- или сверхкинематографическая роль Каннского кинофестиваля была демонстративно подчеркнута присуждением «Золотой пальмовой ветви» в игровом конкурсе неигровому фильму Майкла Мура «Фаренгейт 9/11». «Искусство кино» в рубрике «Здесь и теперь» представляет разные взгляды на этот неординарный феномен, рассматривая фильм не столько в культурном, сколько в актуальном социополитическом контексте.

Статья Льва Карахана, посвященная концепции Канна-2004, разделена нами на две части: первая, выражая позицию журнала, резюмирует разговор о главной каннской сенсации, вторая — предваряет разбор самых заметных фильмов фестивальной программы.

СТАС ТЫРКИН

Оружие пролетариата

...Суббота. Набережная Круазетт. Я опаздываю на интервью с Софи Марсо. По набережной ни пройти, ни проехать. Члены актерского профсоюза развернули очередную манифестацию. Вышли на улицу и недовольные жизнью работники отеля «Карлтон». Толпы туристов, поедая гамбургеры, перекрыли дорогу к Дворцу фестивалей: ждут появления лимузинов звезд. Сегодня дают «Шрека-2». Навстречу мне, как «медуза» из мюзиклов Боба Фосса, грациозно движется огромная толпа камер, зевак, репортеров. Внутри толпы явно какая-то знаменитость. Нет, это не дневная красавица Кэмерон Диас и не прекрасный принц Руперт Эверетт, а священное чудовище Майкл Мур. Присмотревшись, я замечаю его огромную рыхлую фигуру, помятые штаны, шаркающую походку. Разумеется, он не мог отказать себе в удовольствии посетить митинг бастующих актеров.

Мур стал суперзвездой политейнмента (так именуется индустрия политического развлечения — все эти ток-шоу, интернет-сайты, новостные каналы и прочее, откуда публика, она же электорат, давно черпает уже не только новости, но и «собственные» суждения) два года назад благодаря фильму «Боулинг для Колумбины» и выступлению на оскаровской церемонии. Тогда, потрясая полученной статуэткой, он прокричал в микрофон буквально следующее: «Мы живем в фиктивные времена! Во времена фиктивных выборов и фиктивного президента, посылающего нас на войну по фиктивным причинам. Позор вам, мистер Буш! Позор вам!» К этому же программному заявлению в общем и целом сводится праведный пафос, а также, с позволения сказать, художественная структура нового фильма Мура «Фаренгейт 9/11», ставшего самым скандальным в каннском конкурсе и, несомненно, вехой в современной истории «важнейшего из искусств» (когда Ленин именовал таковым кино, слова «политейнмент» еще не было, но подразумевал Ильич, разумеется, именно это).

О фиктивности выборов Буша — еще до титров. «Неужели все это было только сном?» — риторически вопрошает Мур, пускаясь в ностальгию по временам, полным демократических надежд, связанных с кандидатом Гором. Спайк Ли пару лет назад уже подвел черту: «Нас обокрали» — так называлась его новелла в коллективном проекте «На 10 минут старше. Труба». Да, мягкотелые демократы профукали выборы. Белый дом не по праву занял «самый тупой человек, который когда-либо участвовал в президентских выборах» (так Мур назовет Буша на каннской пресс-конференции: чем размашистее и бездоказательнее суждение, тем больше резонанс — таков негласный принцип политейнмента, ибо кто может проверить, является ли Буш самым тупым президентом США или были еще тупее). Волна протеста прокатилась по стране. Опасаясь получить тухлым яйцом по морде, только что избранный (?) президент не смог выбраться из машины, впервые подкатив к Капитолию. Такого позора Штаты еще не знали. Почти половину первых восьми месяцев своего президентства Джордж Буш провел в отпуске. «Удивительно, что можно сделать при помощи факса и телефона», — признается он. А потом наступило 11 сентября...

Сообщение о врезавшемся во Всемирный торговый центр самолете застает Буша во Флориде во время посещения урока в начальной школе. Целых семь минут просидел он, держа в руках детскую книжку «Мой домашний козел», не зная, что предпринять, с бегающими в отчаянии глазками. Эти удивительные кадры, как и большая часть из вошедших в фильм, не принадлежат камере Мура. Но он их каким-то образом заполучил, при помощи войс-овера нагрузил нужными смыслами и добился феноменального результата. Одно дело знать или догадываться о том, что твой президент — чистая фикция, другое — убедиться в этом собственными глазами.

Дальше Мур выкладывает крупную карту: Буш — не просто комический персонаж, регулярно давящийся солеными кренделями и падающий с велосипеда, а фактически враг американского народа, предатель его интересов. Фильм подробно рассказывает о деловых связях Буша и его семьи с правителями Саудовской Аравии и самим Усамой бен Ладеном. Родственникам последнего после 11 сентября было разрешено специальным самолетом вылететь из США, минуя допрос ФБР (все остальные рейсы были отменены и даже Рикки Мартин не мог тронуться с места). Согласно Муру, война с решительно не повинным в событиях 11 сентября Ираком была развязана Бушем исключительно с целью отвлечь внимание общественности от истинной виновницы — Саудовской Аравии, вложившей в экономику США 860 миллиардов долларов (6—7 процентов экономики США принадлежат ей). В общем, позор вам, мистер Буш! Позор вам!

Излюбленный художественный прием Мура — резкий монтажный стык в лоб. Не особо изящный, зато всегда действенный. Вот иракская старуха, заламывая руки, призывает Аллаха на головы американцев. А следом дебелая и нахальная Бритни Спирс поддерживает и одобряет политику Джорджа Буша и в частности, и вообще. Вот Буш провозглашает победу над Ираком, а Мур контрапунктом пускает невиданные в телеэфире кадры сожженных тел американских солдат и искалеченных местных жителей. На вступительных титрах он демонстрирует напряженное ожидание политиков перед выходом в эфир к «дорогим согражданам». Буш, Пауэлл, Кондолиза Райс... Все напряжены и отчаянно желают нравиться. «Сделайте так, чтобы я выглядел юным». Ах, это так понятно, так по-человечески объяснимо. И вдруг — крушение «башен-близнецов».

Мур «демонстрирует» президента на черном фоне. С куда большей изощренностью это сделал до него Алехандро Гонсалес Иньярриту в той же «Трубе». Кинематографические открытия — вообще не по его части. Глубина и взвешенность мысли, как и облачение ее в непублицистическую форму — тоже. Сила Мура — в его плебейском темпераменте, активной жизненной позиции и решительном нежелании знать правила, по которым принято жить и играть в хорошем обществе. Он — персонификация голоса миллионов сред-

«Фаренгейт 9/11»

них американцев, которые не были его лишены, но которых никто не слышал. Уроженец рабочего городка Флинт в штате Мичиган, не получивший высшего образования и до зрелого возраста не зарабатывавший больше 15 тысяч долларов в год, говорит со страной и миром на грубом и правдивом языке своего сословия. « Чувак, где моя страна?» — так, на манер тупой молодежной комедии, называлась его книга, немедленно ставшая бестселлером. На этот вопрос у Мура, безусловно, есть право. Именно средние американцы построили Америку. Именно они — самые ярые ее патриоты. И при этом, как подробно объясняется в фильме, именно они с трудом сводят концы с концами, страдают от безработицы и, являясь объектом бесконечных манипуляций бесстыжих политиков, вынуждены отправлять своих детей в армию гибнуть непонятно за что.

Защитить этих простых тружеников некому. Гнилые демократы в лице своих сенаторов не только проголосовали за ввод войск в Ирак, но и до самых выборов не решались публично критиковать Буша! Что остается отчаявшемуся, разуверившемуся во всем рабочему человеку, как не взять в мозолистые руки дубину (читай: камеру — тоже орудие пролетариата) и треснуть ею по мозгам, чтобы услышали? Как всколыхнуть затхлое политическое болото? Можно, например, отправиться в Вашингтон и сагитировать американских конгрессменов послать на иракскую войну собственных сыновей. Или, кружа вокруг Капитолия на грузовичке для доставки мороженого, как истинному патриоту, продекламировать в мегафон «Патриотический акт» — нарочно для конгрессменов, которые приняли его не читая. Да мало ли еще чего!

Сначала Мура не устроил факт закрытия в родном Флинте завода компании General motors (компания решила перенести производство в Мексику), и Мур припер к стенке ее президента Роджера Смита (его дебют «Роджер и я» заработал 7 миллионов долларов при бюджете в четверть миллиона). Затем его возмутила деятельность фирмы Nike, шьющей кроссовки в Индонезии (картина «Большой»), Национальной оружейной ассоциации и лично бывшей звезды Чарлтона Хестона на посту ее председателя («Боулинг для Колумбины»). А сейчас он обнаружил непреклонную донкихотскую решимость, чего бы это ему ни стоило, сопротивляться повторному избранию президента Буша.

Власть предержащие до какого-то момента считали Мура простым бузотером-бездельником («Веди себя прилично, — советует ему в фильме не назначенный еще президентом Джордж Буш. — Найди себе нормальную работу!»). Но и борющиеся за власть не спешат сливаться с ним в экстазе и при-

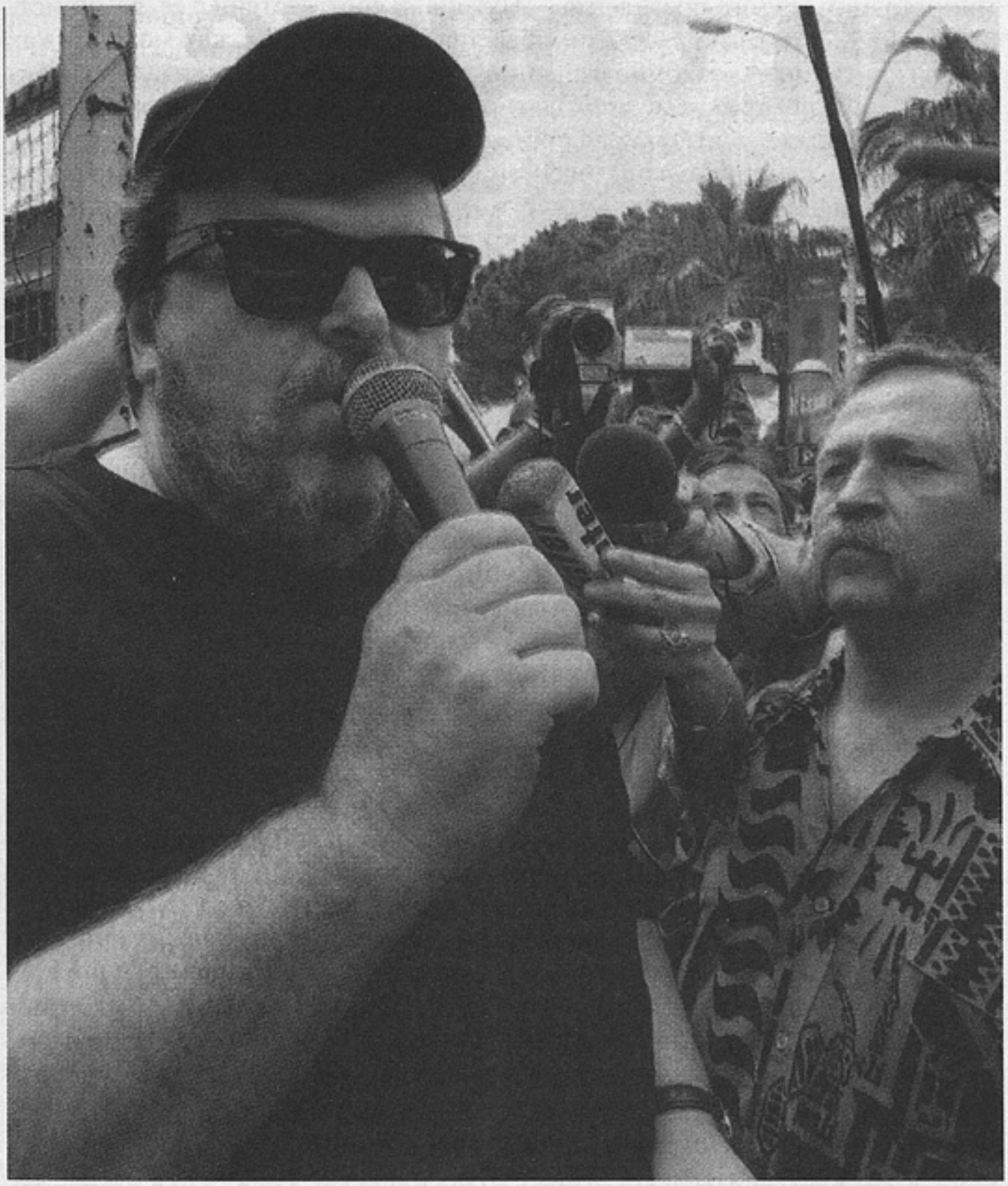
нимать плебея-документалиста в свои стройные ряды, хотя фильмы его объективно работают на их правое дело (замечено, что интернет-пожертвования демократической партии после выхода «Фаренгейта» в прокат выросли чуть ли не вдвое). «Мое ви́дение мира определили популистские взгляды, распространенные в центральных и западных штатах, и чувствительность, свойственная выходцам из рабочего класса, — читаем в одном из интервью режиссера, — и это то, что смущает добропорядочных либералов, которые склонны думать: «Ах, если бы на его месте был кто-то более культурный и образованный! Почему именно он?»

Впрочем, и консерваторы, и либералы вынуждены согласиться с тем, что этот увалень в бейсболке стал самостоятельной политической силой, с которой приходится считаться. Вне зависимости от результатов ноябрьских президентских выборов свои «выборы» Майкл Мур, без сомнения, уже выиграл. Народ, что называется, проголосовал долларом. На момент написания этих заметок «Фаренгейт 9/11» собрал в американском прокате уже больше 100 миллионов долларов, лишь за первый уик-энд заработав больше, чем «Боулинг для Колумбины» за все время проката (а ведь именно «Боулинг» считался самым прибыльным документальным фильмом за всю историю кино). Это означает, что в сотрудничестве с сочувствующими (особое спасибо Квентину Тарантино за помощь с промоушном) и в борьбе с сомневающимися (такими, как глава студии «Дисней» Майкл Айзнер, испугавшийся выпускать картину в прокат и запретивший это делать подразделению «Диснея» — «Мирамаксу») и откровенными ненавистниками (как консультанты Белого дома и Буш-старший, объявившие фильм «откровенной ложью») Муру удалось заманить в кинотеатры не только своих поклонников и сограждан близких политических взглядов. Ему удалось всколыхнуть инертную массу сомневающихся, любопытствующих, но по преимуществу безразличных к политике людей, тех самых средних американцев, от имени которых он делегировал себя в высшие сферы. Убедить их, что в данном случае дело касается всех. Даже люди из противоположного лагеря не смогли противостоять убийственному напору Мура: на некоторых сеансах видели даже плачущих республиканцев. И хотя пока неизвестно, заставит ли картина Мура американское население ломиться на избирательные участки с таким же энтузиазмом, что и в кинотеатры, ясно одно: «Фаренгейт» — это только первая ласточка. Обозреватель журнала «Тайм» Ричард Корлисс сравнил эффект, произведенный картиной Мура, и ее глобальный коммерческий успех с тем значением, которое имели в американской политической жизни предвыборные дебаты Джона Кеннеди с Ричардом Никсоном, первые в истории телевидения. И то и другое события продемонстрировали силу массовой информации как орудия политической пропаганды. В ближайшем будущем, пишет Корлисс, следует ожидать появления нового поколения политтехнологов. В горячую предвыборную пору они уже не ограничатся традиционной политической рекламой на телевидении, но задействуют целую линейку политейнмента, которая может включать в себя «и термоядерную книгу, и фильм, и CD, и даже видеоигру», с единственной целью — раскачать политический баланс в нужную сторону.

Пропагандистский эффект «Фаренгейта» можно сравнить разве что с изобретением велосипеда. Порадуемся за американцев, которым удалось запатентовать это изобретение (после «Фаренгейта» политические документалки заполонили фестивали и рынки). А еще — позавидуем. Потому что только очень здоровое общество может избрать звездой такого персонажа, как Майкл Мур. И нам бы не помешал такой «кинопопулист», а уж материала для подобного фильма нашлось бы в избытке. Боюсь только, что его автор угодил бы не на Каннский фестиваль, а в Бутырки.

ДМИТРИЙ ОЛЬШАНСКИЙ

Окна Мура



Канн. Майкл Мур приветствует пикетчиков

Если бы Майкла Мура не было, мы ни за что не смогли бы его выдумать. Ведь кажется, что сейчас слишком унылое время для таких громокипящих персонажей. Но нет. Этот плотного телосложения гражданин в бейсболке соткался буквально из воздуха, из комедийной телевизионной пыли — и теперь, назло всему контртеррористическому миру, по-коровьевски измывается над президентом США, этим неправдоподобно «глупым белым человеком». Он собирает свои миллионы в прокате, впервые с довоенных времен возвращая документальный жанр в сверхактуальную плоскость, и каждый кинотеатр у него — орудие, по-ленински повернутое против своего правительства.

Мур колесит по Америке, доводя свой фильм до сведения каждого, кто при слове «культура» хватается за гамбургер, и обещает ни на секунду не отрываться от своей главной задачи — остановить переизбрание мистера Буша. Он по-голливудски сентиментален и по-протестантски криклив, но великие

тени советских 20-х заметны, да-да, более чем заметны за его слишком широкой спиной.

Да откуда он вообще такой взялся?

Мы знаем, что эпоха бурной критики властей в Америке давно позади, отсутствие воинского призыва и общий упадок левого движения во всем мире (нет более СССР) сделали свое дело. Формальные «оппозиционеры» — демократы хоть и осуждают президента Буша, но делают это настолько осторожно, что кажется, будто их выступления прошли предварительную цензуру администрации другого президента — Путина. В соответствии с ее, администрации этой, фирменно русскими представлениями о том, как можно и как нельзя критиковать «законно избранного гаранта Конституции». Антивоенные митинги по-прежнему проходят, однако собирают в сотни раз меньше народу, чем аналогичные марши протеста времен задиристой молодости альтернативного кандидата в президенты Джона Керри. Словом, почти все как будто бы довольны, ну а что до жертв ежедневных взрывов в Багдаде, то... «спрятались бы они куда-нибудь под кровать, что ли», как говорил по схожему поводу Дизраэли в антианглийской миниатюре Достоевского. Меж тем в последние четыре года в США происходит нечто по-настоящему страшное.

Буш-младший меньшинством голосов выиграл в 2000 году выборы, и через год произошли так и не установленного происхождения теракты, якобы устроенные одним удобным агентом мирового зла, тем самым, что вещает на весь мир только тогда и только то, что нужно в данный момент рейхспропаганде Вашингтона. Две войны уже случились, и если Буш останется царствовать еще четыре года, будут и новые. Демократы в то же время не слишком стремятся победить в ноябре — ведь министр национальной безопасности Том Ридж уже предупредил о возможной отмене выборов в случае «террористической угрозы» (переводя на язык предельной ясности: угрозы для республиканцев эти выборы проиграть). «Это может случиться здесь»: впервые с баснословных времен вовремя остановленного Хьюи Лонга Америка снова стоит перед опасностью превращения демократии в диктатуру фашистской (бушистской) хунты. Как верно заметил губернатор Вермонта Хоуард Дин: «Генеральный прокурор Эшкрофт ведет себя так, как будто выбросил Конституцию в окно».

Для избалованных возможностями относительной демократии американцев проект «Буш-2» может оказаться роковым. В конце концов, даже такие откровенно зловещие деятели, как Никсон и Рейган, никогда не заходили так далеко по дороге буржуазно-фашистского перерождения (равновесие с Москвой не открывало перед ними таких богатых возможностей). Они все-таки умели оставаться в рамках малого кровопролития, как сказал бы Салтыков-Щедрин. Нынешняя же американская администрация более всего напоминает персонажей с рисунков журнала «Крокодил» 1970-х годов. Помните «ястребов из Пентагона, что держат палец на спусковом крючке войны»? Время пришло, и вот они материализовались. Встречайте. Советская власть всех предупреждала.

Однако для того чтобы победить оживших монстров, сошедших со страниц старинного сатирического журнала (хороший сюжет для Стивена Кинга, не правда ли?), нужна фигура сама по себе достаточно неожиданная и даже несуразная — с точки зрения тех, кого мы привыкли считать «субъектами политического процесса». И так провидение послало Америке Майкла Мура.

«Фаренгейт 9/11» — первое за эти четыре года немаргинальное заявление о том, что в США, мягко говоря, не все в порядке. Да, об этом и раньше писали Гор Видал и Сьюзен Зонтаг — но кто их, интеллектуалов, слушает? Да, на митингах в Нью-Йорке почти каждый день говорят правду о том, кто взорвал небоскребы 11 сентября, но ведь это Нью-Йорк, а у Америки к нему доверия мало. Да, Буша ненавидят в кампусах, однако профессорам (и тем более студентам) даже Клинтон был плох — ведь не Троцкий он и не Мао. Но вот в дело включился персонаж массовой, как ни крути, культуры — и трон Повелителя Нефти хоть немного, но зашатался.

Самое последнее дело — предъявлять сейчас Муру претензии чванливо-буквалистского характера. Так, как это делает, например, Кристофер Хитченс, английский леволиберальный обозреватель солидного интернет-журнала Slate. Хитченс пытается ловить в «Фаренгейте» блох, а равно и задает вопросы типа: «Вы так ругаете Буша, у вас выходит, что Саддам — идеальный президент, но почему вы молчите о его преступлениях?» Прямо скажем, несвоевременные мысли. С таким же успехом англичане 1930-х годов могли говорить антифашистам нечто вроде: «Зачем вы так огульно критикуете Гитлера, разве большевики — ангелы?» Ведь нужно все-таки отделять общее от частного, а мировую катастрофу, учиняемую маниакальными протестантскими радикалами, от провинциального диктаторства очередного товарища с усами и трубкой. Не менее беспочвенной выглядит и сугубо художественная критика. Мура упрекают в тенденциозном подборе хроники, в жонглировании «чрезмерными» стыковками военных действий с плачущими вдовами etc. — словом, в том, что его сентиментально-трагический (но и не без юмора) пафос не соответствует скромно-кровавым будням американской демократии и уж тем более законам изящных искусств.

Бросьте. Майкл Мур снимает массовую документалистику о действительно из ряда вон выходящих преступлениях — и если он и «нагоняет» эмоции с помощью известных технических приемов, то в его случае это куда нужнее и полезнее, чем, к примеру, аналогичные махинации любимого всеми киноэстетами Ларса фон Триера. Мур, совсем как советские документалисты, занят «срыванием всех и всяческих масок», а именно этого в 2004 году нам крайне недостает — в то время как те же фон Триер и К° мучают нервную систему зрителя из «экспериментального» садизма, чтоб им пусто было. А ведь пора бы уж признать: кризис окружающей нас политреальности зашел так далеко, что благонамеренные констатации критиков — дескать, не Ромм это, не Рифеншталь — следует оставить при себе. В Канне это поняли все, и даже глуповатый Тарантино, мало интересующийся чем-то, кроме своих азиатских кинопобоищ, был вынужден покориться злободневной публицистичности «Фаренгейта». Собственно, так поступили киноэлиты всех стран (овация победителю фестиваля на сей раз напоминала съезды КПСС) — всех, кроме одной.

Реакция русских на Канн вообще и на Мура в частности была, на мой взгляд, одиозной. На читателя вылился целый поток реакционных статеек, поносящих «людоеда» Че Гевару и игнорирующих акции французских забастовщиков. В них как бы сквозь зубы упоминался «Фаренгейт» и, уж конечно, питались надежды, что он ни за что не выиграет. Показательно в этом смысле телевизионное выступление Сергея Шолохова, посвященное каннским итогам, — там победителю уделялось от силы секунд двадцать, большую же часть репортажа заняли восхищенные ахи и вздохи по драгоценностям великосветских фестивальных дам, богатству приемов и банкетов. Вспоминается лакейский разговор в чеховском «Вишневом саде»:

«Д у н я ш а (*Яше*). Все-таки какое счастье побывать за границей.

Я ш а. Да, конечно. Не могу с вами не согласиться. (*Зевает, потом закуривает сигару.*)

Е п и х о д о в. Понятное дело. За границей все давно уж в полной комплекции.

Я ш а. Само собой».

Вот так и получается, что отечественные интеллектуалы, одни во всем мире, оказываются не единомышленниками своих западных коллег, а, напротив, яростными сторонниками и апологетами всего самого отвратительного, что только есть по другую сторону Бреста — этого союза техасских нефтяных баронов, взбесившихся генералов и насмотревшихся телевидения филистеров, исправно голосующих за Буша, Блэра, Берлускони... История с «Фаренгейтом» показала, что Россия в очередной раз страшно отстала от планеты всей, однако на сей раз урок будет крайне нетривиальным: нам нужно припомнить свое собственное прошлое, то время, когда именно Россия олицетворя-

ла для всего мира прогресс и цивилизацию, наши 20-е годы. Вспомнив, что у нас было государство «Окон РОСТа», Дзиги Вертова и Пролеткульта, а не только купечества, погрома и «буженины, которую мы потеряли», мы лучше поймем и Майкла Мура, и публику, обеспечившую ему такой триумф по обе стороны океана.

Между тем сам автор «Фаренгейта» вовсе не такой уж радикал, радикальна скорее безумная реальность, вынуждающая к столь эмоциональной на

«Фаренгейт 9/11»

нее реакции. И в самом фильме, и в книге «Чувак, где моя страна?», своеобразной экранизацией которой является это кино, Мур не предлагает никаких экстремальных решений проблемы, не зовет к революции и к топору (в то время как его правые оппоненты не стесняются резких движений). Он всего лишь клеймит позором тех, на ком не то что пробы — клейма ставить негде. Самая, пожалуй, яркая, сугубо политическая акция, предпринятая им в последнее время, касается налоговой системы. Буш ведь резко снизил налоги для самых богатых, в том числе и для Майкла Мура, ответ которого оказался «симметричным» — он заявил о том, что все деньги до последнего цента, сэкономленные для него республиканской администрацией, он отдаст на поддержку на выборах демократов, на то, чтобы вновь повысить налоги. Красиво — и вовсе не радикально. Далеко от Джона Леннона, который с радостью дал бы денег на то, чтобы республиканцев и вовсе «отправили в штаб к Духонину», как говорили у нас в 1917-м.

Прокатная судьба «Фаренгейта» в Америке уже определена. Подобного успеха документального фильма еще не было за всю историю жанра. Интересно другое — как пройдет фильм в России. Реакция прессы у нас уже понятна: мы знаем, что уж кто-кто, а русские журналисты — верные друзья президента Буша. Однако что подумает обо всем этом простой зритель? Не напомнят ли ему разоблачения Мура что-то родное, знакомое?

На месте стоящего на страже наших национальных интересов президента Путина я бы не стал разрешать выпуск в прокат этой опасной картины. Этих дешевых спекуляций гонящегося за славой пройдохи, который подвергает бестолковой критике святое — диктатуру закона и вертикаль власти нашего атлантического союзника. Нашу священную войну с мировым терроризмом. То, как мы зарабатываем наши скромные деньги.

ЛЕВ КАРАХАН

Красный май на Круазетт

Канн.
Майкл Мур на демонстрации

1. A la 68-й

Не знаю, как было в 68-м. Говорят, здорово. Во всяком случае, произошло нечто историческое: на волне парижских студенческих демонстраций, которая докатилась до Лазурного берега, Каннский фестиваль как воплощение постылой буржуазности был закрыт.

Тень радикального действия нависла над фестивалем и в этом году. Перед самым его открытием появились тревожные сообщения. Роль могильщиков всемирного праздника черных бабочек на красном ковре взялись исполнить работники шоу-бизнеса[1].

Первая предупредительная акция была угрожающим намеком протестующих на историческую преемственность. У здания Синематеки в Париже они пытались помешать отправке кинокопий в Канн. Замысел был очевиден. Ведь именно у Синематеки после увольнения ее легендарного директора Анри Ланглуа начался в 68-м бунт студентов. Намерения почасовиков казались тем более серьезными, что они уже сорвали театральный фестиваль в Авиньоне.

Однако в Канне у бунтарей не заладилось. Обещанного слова на открытии фестиваля работники шоу-бизнеса не получили. Им пришлось довольствоваться шествием вокруг и около фестивального дворца.

Казалось бы, обошлось — и хорошо. Да здравствует фестиваль! Но все не так просто. Канн сделал очень много для того, чтобы договориться с почасовиками и избежать чрезвычайщины. Никто не хотел, чтобы МКФ закрылся или, того хуже, началась неуправляемая социальная буря. Уважаемая каннская публика не слишком расположена спасаться бегством на крышах переполненных поездов или палубах отчаливающих в панике яхт. В то же время

[1] Уже несколько лет они борются против сокращения пособий по безработице, которые получают в период незанятости все, кто трудится в кино, театре, на эстраде по краткосрочным, «почасовым» контрактам.

Канн был как будто бы рад своим собственным могильщикам и немало потрудился, чтобы прославить их как героев. Все мировые средства массовой информации, которые обычно чутко улавливают и отражают господствующие каннские настроения, отписали и отэфирили про манифестации на Круазетт так, словно политический барометр и в самом деле указал на бурю, а знаменитый бульвар вновь стал свидетелем чего-то подлинно исторического — à la 68-й.

Вроде не поспоришь. Ведь почасовики не только заставили встрепенуться и, как сказал когда-то Джон Леннон, «потрясти бриллиантами» лазурный бомонд. Они, как еще раньше сказал Александр Герцен, «разбудили» уже давно забытое и, казалось, сданное в музей за ненадобностью чувство пролетарской солидарности. Вместе с работниками шоу-бизнеса защищать свои интересы вышли на улицу никогда прежде не бастовавшие работники каннских суперотелей. А во главе демонстрантов встал сам каннский кумир и триумфатор, выходец из пролетарской среды документалист Майкл Мур. Был у нынешней «шоу»-революции и свой, как положено, боевой эпизод: на кинорынке произошла кровавая схватка протестующих с торгующими.

Картина складывается эпическая: одно к одному. Но только при условии, что в нерезкости должны оставаться те конкретные детали, которые в данном случае имеют решающее значение. Ознакомиться с ними не составляет труда. Достаточно обратиться к охочей как раз до текущих подробностей многообразной фестивальной периодике. Из коротких репортажей с места события можно, к примеру, узнать, что Мур вовсе не участвовал в массовой манифестации, а просто шел мимо, направляясь на встречу в американский павильон. Демонстранты узнали Мура, попросили сказать им что-нибудь, и он с радостью бунтовщика-профессионала отвлекся от своих дел на пару ласковых по адресу всяческих властей. Интересно также, что работники суперотелей не пожелали сливаться в пролетарском экстазе с протестующими работниками шоу-бизнеса. В тот момент, когда почасовики приблизились к пикету горничных, официантов и портье у отеля «Карлтон», те предпочли удалиться на задний двор гостиницы, чтобы, как выразился их лидер, «не смешиваться с другими протестующими»[2].

А вот что известно о самом драматическом событии красного каннского мая — драке на кинорынке. После санкционированного пикника на пляже мирная демонстрация почасовиков весело шествовала по набережной. От основной колонны отделилась небольшая группа демонстрантов и устремилась вглубь города, где и наткнулась на кинотеатр «Стар» (вряд ли это была заранее намеченная цель). По иронии судьбы именно в этот момент там демонстрировался фильм «Странная парочка» (Strange Bed-Fellows) о государственных льготах, но только не работникам шоу-бизнеса, а сексуальным меньшинствам. Английские дистрибьюторы показывали эту картину своим потенциальным покупателям. Почасовики ворвались в зал. Скандируя что-то, они заслонили экран плакатами, и кто-то из зала, пытаясь понять, что происходит, выкрикнул: «Говорите по-английски!» Тут терпение у пикетчиков как раз и лопнуло. «Это Франция! — закричали они. — Здесь надо говорить по-французски». А дальше — слово за слово... Кто-то оказался в госпитале, кто-то в полицейском участке.

Понятно, что революция вовсе не так далеко отстоит от погрома, как нам, воспитанным на дистиллированной истории КПСС, когда-то казалось. Но, конечно, и не ограничивается им. У революционных событий есть более веские исторические причины и основания, чем банальная потребность сорвать социальную озлобленность на инородцах[3].

---

[2] Попадись эта история на зубок г. Ульянову (Ленину), он бы наверняка разъяснил горе-борцам, как далеки они от идеалов настоящей политической схватки и сколь безнадежно погрязли в мелочных своекорыстных экономических интересах.

[3] Специалисты вообще фиксируют люмпенский замес, а вместе с тем и шовинизм, как характерные признаки современных альтернативных выступлений. В частности, антиглобализм уже замечен в антисемитизме.

Спрашивается, зачем? Зачем Канну с его глобальным авторитетом понадобилось делать ставку на скандалистов-почасовиков и героизировать их? Теперь все принято объяснять пиаром. Но пиаром можно объяснить привязанность к Канну работников шоу-бизнеса. Фестиваль с его славой, действительно, очень помог их раскрутке. Гораздо труднее представить, что почасовики существенно преумножили международный престиж Канна. Не в пиаре дело.

Канн слишком характерное и даже показательное явление современного социокультурного контекста. Когда в Канне происходит что-то заметное, именно в этом контексте следует искать и корни, будь то политический флирт с почасовиками или фанатичное поклонение маргинальному Майклу Муру, неопрятному даже в смокинге. В этом году, словно обознавшись, гламурный Канн принимал его, как еще совсем недавно Мадонну или Майкла Джексона.

2. Мур-Мур-Мур

Самое поразительное в реакции Канна на увенчанный «Золотой пальмовой ветвью» документальный блокбастер Майкла Мура «Фаренгейт 9/11» — это слезы. Столько слез не было пролито даже на мелодраме Нанни Моретти «Комната сына» («Золотая пальмовая ветвь» 2001-го). Там речь шла о гибели ребенка и страдании родителей. Понятно, что картина легко отжимала слезу. Но какие тонкие чувства могло задеть намеренно грубое разоблачение связей президента Буша с нефтяным семейством бен Ладенов, а также нефтяных интересов Буша в Ираке?

У Мура не берет за душу даже тот единственный сентиментальный сюжет, который есть в фильме: режиссер беседует с женщиной-патриоткой из своего родного города Флинта, ее сын служит в Ираке; потом сын погибает, и мать клянет все на свете, а Мур снимает ее, плачущую, у Белого дома. Тут бы и посочувствовать несчастной. Но бескомпромиссный контекст фильма не допускает снисхождения даже к землякам. Скорее, автор призывает оценить судьбу бывшей патриотки как неминуемую расплату за доверие порочной власти.

Если приглядеться к художественной, точнее, публицистической, методике Мура, нетрудно узнать достаточно распространенный телевизионный формат. Автор-ведущий обещает раскрыть какую-нибудь животрепещущую тайну (особенно на телевидении любят раскрывать тайну убийства Джона Кеннеди). Затем, используя разного рода эффектные ходы (в основном из арсенала боевой пропагандистской журналистики), приводит нас к фактам, которые и так всем известны, но благодаря интригующей подаче выглядят почти как откровение.

В фильме Мура используются практически все присущие такому формату приемы. Например, очень грамотно подобраны сомнительные гримасы президента Буша, которые в разных обстоятельствах были схвачены телекамерами. С помощью многократного монтажного повтора или рапида этих гримас Мур ловко достигает гиперкарикатурности и буквально принуждает поверить в то, что его главный герой — клинический идиот. Так же, впрочем, как и все, кто его поддерживает. Для доказательства этого тезиса есть еще более выигрышное средство: вопрос-подстава. Подходишь к человеку и спрашиваешь, как он относится к Бушу, и человек, не имея никакого понятия, зачем его спрашивают про Буша, отвечает, как и Бритни Спирс Муру, что-то дежурное о поддержке действующего президента. Понятно, что этот ответ — еще не повод для социологии или, тем более, оценки человеческих качеств отвечающего. Но стоит Муру поставить злосчастный ответ Бритни Спирс в тенденциозно организованный монтажный контекст фильма — и поп-звезда оказывается то ли безмозглой свистушкой (может, так оно и есть, но только это не важно, важен ярлык), то ли таким же чудовищем, как и ее президент — вор, убийца и клятвопреступник. В сходной технике обработан и конгрессмен, которого Мур подловил на выходе из Капитолия: «Вы готовы послать в дейст-

вующую армию своего сына?» Чувствуя подвох, опытный конгрессмен пытается быть осторожным и уходит от ответа. В результате в монтажной связке он предстает полнейшим ничтожеством. Хотя, опять-таки по воле автора, нам даже неинтересно, соответствует это действительности или нет и есть ли у конгрессмена вообще сын.

Особое удовольствие в разоблачительных теледосье и автору, и зрителям доставляет демонстрация секретных документов с печатями и подписями. Авторы всегда кокетливо умалчивают о том, как эти документы к ним попали (порой очень просто — благодаря открытому доступу), но зрители сохраняют уверенность, что появление каждого такого листочка на экране связано с невероятными и опасными приключениями создателей фильма. Последовательно использует этот прием и Майкл Мур. Он, в частности, показывает документ, из которого следует, что один из нынешних сотрудников Буша ранее был на связи с нефтяными компаниями семьи бен Ладенов или что-то в этом роде. И хотя секретнейший документ не дает ровным счетом никакой новой информации (о связях Буша с бен Ладенами стали говорить и писать сразу же после атаки на ВТЦ), впечатление такое, что у нас на глазах разорвалась информационная бомба.

Формат разоблачительного теледосье был особенно популярен и востребован во время «холодной войны» — в эту последнюю эпоху глобальной конфронтации, классического биполярного мира. В СССР одним из признанных мастеров-разоблачителей был ныне почти забытый тележурналист-международник Валентин Зорин. Его задиристые передачи смотрели так, как сегодня смотрят умиротворяющие сериалы. Изменилось время, изменился мир. Естественное развитие глобальной цивилизации постепенно уводит все дальше от стрессовых, конфликтных сценариев, а вместе с тем теснит в историческую тень и прямую агрессию, провокативность и жажду боя, которые имели такой высокий рейтинг еще совсем недавно — в прошлом термоядерном веке. Потеряли былую державную самоценность и обоюдоострые теледосье. Этот формат еще можно опознать в рейтинговых гламурных шоу-инфо Леонида Парфенова, но это уже прикладное, развлекательное, утратившее истинную боевитость воплощение обличительных задач. В реликтовом, почти первозданном виде они реализуются разве что у Андрея Караулова, который успешно продолжает их решать, занимаясь черным экономическим и политическим пиаром, но — что важно — где-то на периферии телесетки, в маргинальной зоне эфира.

Кстати, именно Караулов своим почти олимпийским пафосом тираноборца и правдолюбца, а также театрально воспаленными амбициями социального защитника обездоленных и обманутых близок вызывающей пролетарской прямоте Мура. У Мура только получше с юмором, и выглядит он куда более простодушным и неангажированным. Но индивидуальная специфика не меняет главного. Муру, как и Караулову, сегодня отведено место на краю, а не в мейнстриме. Учитывая американский медийный расклад, этот край, скорее всего, местное кабельное вещание. Было бы абсолютно логично и понятно, если бы Мур, как настоящий провинциальный отморозок, яростно наскакивал на Буша и делился своими пионерскими открытиями с телеаудиторией родного города Флинта, штат Мичиган. Совсем не случайны та внутренняя локализация и тот местный мотив, которые всегда присутствуют у Мура и даже (почти предательски) в его суперхите «Фаренгейт 9/11». Естественная коммуникативная среда для этого фильма и для этого автора — земляки, которые смотрят на своего домашнего чудика и усмехаются: надо же, на самого Буша попер. Но, уж конечно, не плачут и экстатически не аплодируют стоя двадцать пять минут. Как никто не плачет и на передачах Караулова. Даже когда он копает под Путина. Слезы — не в жанре.

Но неисповедимы пути... Или, как говорил один из героев «Кавказской пленницы», «кто нам мешает, тот нам поможет». Свертывание «наступательных вооружений» вовсе не означает, что они не могут понадобиться для конкретных нужд регулирования и поддержания исторического баланса.

Маргинальные драчуны всегда в запасе, в национальном резерве не только США, но и любой другой страны, дублирующей этот теперь уже всемирный образец державности. Вчера это могли быть антиглобалисты, сегодня — Майкл Мур и почасовики, завтра — уже давно ожидающий своей очереди Эдуард Лимонов и т.д. Важны не имена и наименования, а то, что глобальная цивилизация оставляет за собой возможность взращивания альтернативы как своего внутреннего (за отсутствием внешнего) противовеса.

Не думаю, конечно, что феноменально удачливые коммерсанты братья Вайнстайн (Miramax), заключая союз с Муром и вступая в производство фильма «Фаренгейт 9/11», ориентировались на общие закономерности общественного развития. Скорее всего, они в очередной раз продемонстрировали свой фантастический рыночный нюх. Именно этот нюх подсказал им, что: 1) нужно срочно и всерьез заняться набирающим очки маргиналом по имени Майкл Мур, особенно после того как он получил «Оскара» за «Боулинг для Колумбины», 2) общественность уже готова слегка опустить президента номер один, или (пользуясь формулой Велимира Хлебникова) Председателя Земного Шара, поскольку он явно переборщил с лоббированием своих семейных нефтяных интересов. Чтобы устроить направленный рыночный взрыв, братьям оставалось лишь прояснить точное соотношение гремучих элементов: сколько Мура добавить в Буша.

Рецепт оказался прост. Надо было вспомнить, что размер, как и в случае с Годзиллой, имеет значение, что провинциальному возмутителю спокойствия и его кинообличению нужно задать масштаб, сравнимый с масштабом деятельности (преступной или нет — другой вопрос) президента Буша, то есть глобальный. Только в этом случае Мурова альтернатива могла показаться реальной, действенной и вызвать настоящий обвальный, со слезами, рукоплесканиями и последующим супербокс-офисом катарсис как живую реакцию на альтернативу, явившуюся вдруг в безальтернативном мире. А то, что эта альтернатива, как и Годзилла, продукт, порожденный самой глобальной цивилизацией, кто вспомнит? Мир уже давно привык достигать пиковых состояний с помощью различных синтезированных допингов, субститутов, суррогатов, заместителей и всяческой виагры. Если кровь сама не бурлит, почему не принять таблетку?

Конечно, когда «Фаренгейт 9/11» только запускался в производство, даже прозорливые Вайнстайны не могли предвидеть, что им так подфартит и они смогут разыграть карту всеамериканского запрета на фильм Мура. На старте для решения поставленной сложной задачи нужно было найти не пиар-, а собственно кинематографический ход. И его нашли. Опять же простой, почти буквальный. Но — в этом и сила.

Чтобы маргинальное (маленькое) представить глобальным (большим), понадобилось лишь перевести независимое документальное кино в систему восприятия игрового мейнстрима. Смена кодов дала эффект, который превзошел даже самые смелые ожидания. Во многом его удалось достичь благодаря изобильному голливудскому разнообразию монтажных крупностей, которое документальное кино просто не позволяет себе, поскольку чаще всего снимается на ходу, на живую нитку и не обладает ни многокамерными возможностями, ни, тем более, временем делать дубли и снимать по нескольку раз с разных точек один и тот же план. Что касается Мура, то ему многокамерность, а может быть, даже и чисто постановочные дубли были доступны, что позволило сделать мощные визуальные акценты на определенных человеческих реакциях, а также важных внутрикадровых деталях. Однако главным инструментом перевода формата «инди» в формат блокбастера стали в «Фаренгейте 9/11» цифровые технологии, которые позволили достичь фантастического и абсолютно беспрецедентного в документальном кино качества изображения, так что даже видеозаписи прямых телетрансляций и телерепортажей выглядят у Мура, как вылизанные по свету и композиции павильонные съемки. Никаких шероховатостей, ряби, зерна и грязных монтажных стыков — сплошной 35-*мм* пленочный глянец.

«Цифра» в данном случае не только успешная визуальная технология, но и метафора новой социальной стратегии, которая оставляет в прошлом открытое подконтрольное превращение одного качества в другое (как в прежней аналоговой системе передачи сигнала) и погружает в дигитальную бездну, где одно становится другим, где вершатся масштабные сдвиги, но уже невозможно уследить и осознать, как, в какой момент это произошло.

Если надо схватить за руку первое лицо глобального мира и указать зарвавшемуся техасскому вояке его истинное место, «цифра» вполне способна произвести подобающего случаю глобального противника из вовремя подвернувшегося мичиганского забияки, и никто никогда это не распознает — следы «затерты». «Цифра» может разогнать восторг идентификации хоть до небес: ведь вот же он — воздевший огненный карающий меч архангел Михаил-Майкл — Майкл Мур. И сами собой льются слезы, очистительные слезы каннских зрителей, благодаря «цифре» утративших всякое подозрение о подстроенной метаморфозе. От осознания этой метаморфозы и от того, с какой дигитальной точностью лег в лузу посланный шар, мог прослезиться на премьере разве что продюсер фильма «Фаренгейт 9/11» Харви Вайнстайн, который засвидетельствовал, что никогда в жизни не слышал такой овации.

Сегодня, когда триумфальный американский прокат «Фаренгейта 9/11» заканчивается, именно Харви Вайнстайну и его брату-компаньону Бобу со всей ясностью открывается истинная цена войны до победного, которую затеял Майкл Мур. И прежде всего — цена прокатного запрета на картину, так преумножившего ее популярность.

Эта цена запрета, конечно же, не была политической. Даже в самых сладких антибушевских снах запрет на Мура невозможно представить как глобальный ответ на бесстрашный вызов одиночки. Единственной и, в общем-то, понятной реакцией президентской администрации на фильм Мура была короткая его оценка: «грубая фальшивка». Что же касается самого запрета, то он родился в недрах компании «Дисней» — правообладательницы фильма — и вовсе не из глобальных политических страхов, а в силу абсолютно частного экономического страха главы компании Майкла Айзнера. Он забеспокоился, что причастность его мегакомпании к «Фаренгейту 9/11» может пагубно сказаться на налоговых льготах, которые «Дисней-парки» получают во Флориде от губернатора — он же брат президента — Джеба Буша.

Именно экономическая подоплека запрета позволила без особых трудов и опять же в частном порядке установить стоимость его отмены — шесть миллионов долларов, которые выплатили «Диснею» братья Вайнстайн за переуступку прав. В затратную часть пошли также — десять миллионов долларов на рекламу (бюджет, сравнимый с бюджетом больших студийных картин) ну и три-четыре миллиона (максимум) на печать копий для тысячи кинотеатров (четверть всех премьерных экранов а Америке) и прочие накладные расходы. А дальше золотой обратный отсчет. Учитывая, что сейчас «Фаренгейт 9/11» собрал только в кинотеатральном прокате (видео, DVD, ТВ еще впереди) более ста миллионов долларов, чистая прибыль (после вычета строгих пятидесятипроцентных американских налогов) составляет около сорока миллионов. Серьезная сумма. Такая серьезная, что, как бы кому ни хотелось, она уже не позволяет Муру сохранять имидж бескомпромиссного антиглобалиста и независимого борца с системой. Объективно Мур вошел в очень узкий элитный круг сверхприбыльных американских режиссеров, производящих блокбастеры и вполне интегрированных в глобальное сообщество.

Механизм втягивания в систему, унификации и отождествления внутри нее всех элементов, в том числе и противоречивых по отношению к системе, был проанализирован еще в середине прошлого века в известной книге основоположников франкфуртской школы Хоркхаймера и Адорно «Диалектика просвещения» (1948). Но определяя систему как «культурную индустрию» и описывая ее структуру, «франкфуртцы» строили программно внеэкономическую теорию господства и обращались к мифологическим архетипам.

Сегодня, ссылаясь на классиков социальной философии в своем обзоре новых документальных фильмов («Фаренгейт 9/11» в него входит), рецензент «Нью-Йорк Таймс» Роб Уолкер строит более прагматичные, рыночные схемы. Скажем, в качестве подзаголовка своей статьи «Рынок отчуждения» он предлагает следующий тезис: «Культурная индустрия приемлет протест до тех пор, пока он приносит доход». Далее, развивая тезис, автор говорит, что «культурная индустрия» готова также отвечать на радикальные ожидания и «предвкушение мятежа», выбрасывая на рынок соответствующий товар, например сувениры с изображением Че Гевары[4]. А это уже зачатки моделирования и управления отношениями с радикальным оппонентом.

В рамках такого моделирования, которое постепенно приобретает все более масштабные формы, находится и случай Мура — практика парникового выращивания оппонента внутри системы, внутри «культурной индустрии», правда, пока еще из чужеродного ей маргинального материала. Но в перспективе, после окончательного исчезновения границы между правой и левой идеологиями, а также подчинения всего мира глобальному проекту (идет ведь именно к этому) можно себе представить и стопроцентное замещение утраченной внешней оппозиции (альтернативы) внутренним продуктом «культурной индустрии» — одомашненным, ручным протестом.

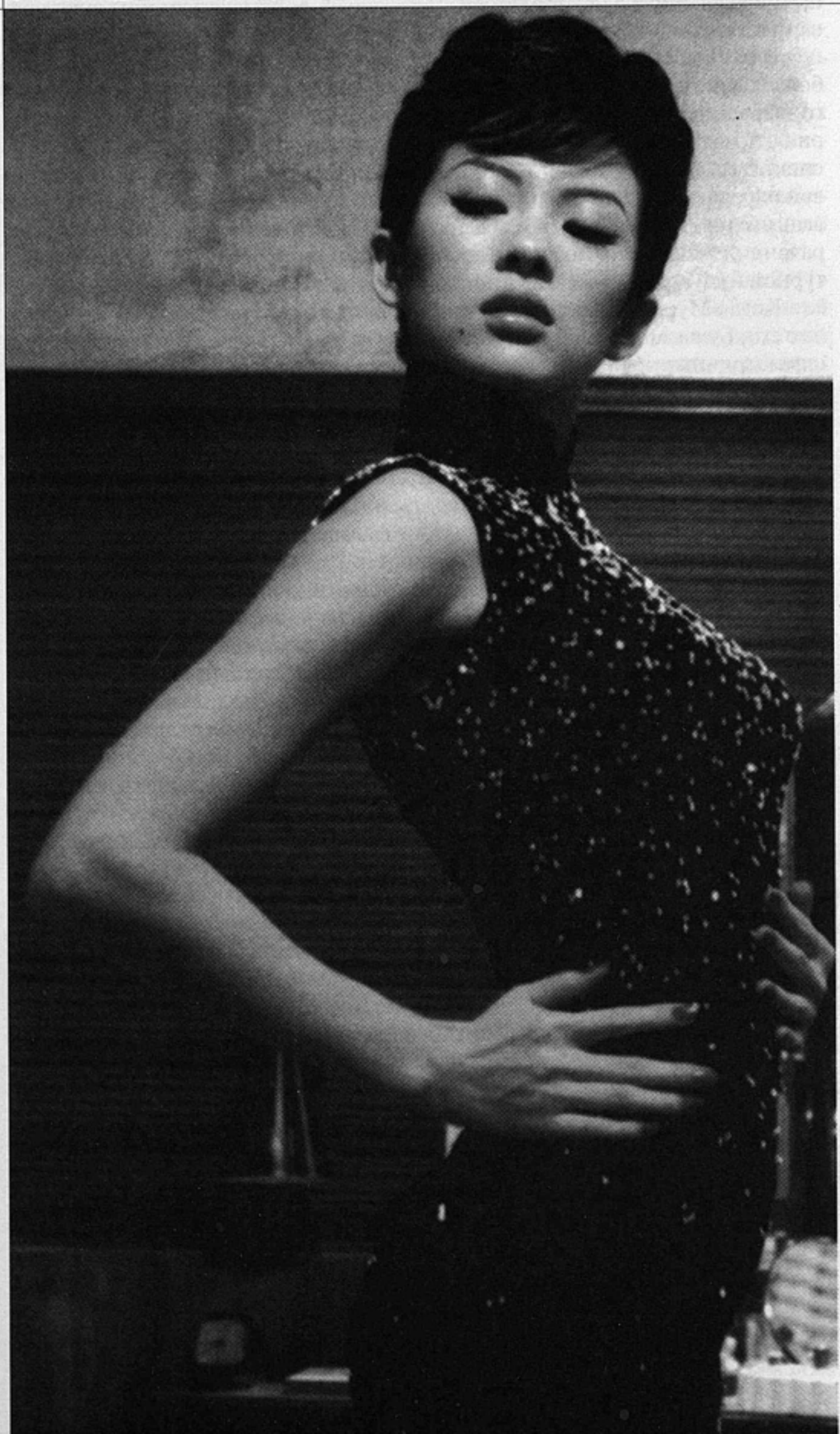
Когда Мур публично обвиняет Буша в том, что атака на ВТЦ произошла с его, Буша, молчаливого президентского согласия, а в другом полушарии симметричные обвинения звучат по адресу президента другой великой державы — Путина (мол, он сам взорвал жилые дома в Москве), можно, конечно, последовать логике режиссера, то есть отвлечься от конкретных чисто юридических вопросов доказанности-недоказанности вины и взглянуть на ситуацию шире — в контексте политической вины за случившееся. И, как ни странно, с Муром придется согласиться. Но ради справедливости тут же признать, что и Мура с его фильмом как очаг напряженности Буш создал своими руками. Точнее, не Буш, не Путин и никакой другой лидер глобального мира, а сам этот мир через своих многочисленных политических и культурных агентов, будь то одиозные президенты или влиятельные киноведы. Мир, который, почти как колумбийский картель коноплю и коку, выращивает на закрытых маргинальных территориях то «Талибан», то «Аль-Кайду», то еще что-нибудь взрывоопасное, вроде бы вплотную подошел к суициду, но на самом деле все наоборот: только так мир и поддерживает равновесие, диалектический тонус.

Нерешенным остается только вопрос о том, знает ли конопля, кто и как ее использует? Если судить по Майклу Муру — догадывается. Достаточно взглянуть на ироничный плакат к фильму «Фаренгейт 9/11», на котором Майкл Мур жмет руку Джоржу Бушу-младшему, а надпись гласит: «Противоречие... а какое противоречие?» Когда тебя используют, всегда лучше с долей здорового цинизма обнаружить, что ты об этом знаешь. А еще лучше самому включиться в управление системой, современной «культурной индустрией» и тоже кого-нибудь использовать. В Канне Майкл Мур так и сделал, особенно во время своей собственной мастерски организованной маленькой демонстрации: антибушевские плакаты были развернуты не вперед, как положено, навстречу противнику, а назад, поскольку именно сзади шли телевизионщики с камерами.

Окончание в рубрике «Репертуар»

[4] Кстати, в этом году сходный товар своим зрителям предложил и «красный» Канн — фильм Уолтера Саллеса «Дневники мотоциклиста», основанный на подлинных дневниках молодого Эрнесто Гевары и посвященный легендарному Че.

Р Е П Е Р Т У А Р



«2046»,
режиссер
Вонг Карвай

ЛЕВ КАРАХАН

Красный май на Круазетт

3. Неведомый шедевр

Сегодня, когда Майкл Мур представляется единственным и безраздельным властителем каннских дум, трудно даже вообразить, что на самом деле у фестиваля был совсем другой фаворит и кумир. Вонг Карвай.

Начиная со своего первого появления в Канне («Счастливы вместе», 1997), гонконгский романтик возрастал по классической жакобовской[1] схеме — от второстепенных призов к заветной «Пальме» (путь, который прошли многие ныне великие — Вендерс, Тарантино, фон Триер). В этом году подоспела и очередь Вонг Карвая достичь вершины. Его фильм «2046», который уже четвертый год находился в работе, ждали, многие заранее называли шедевром, и едва ли не главная фестивальная интрига состояла в том, успеет или не успеет мастер, славный своими долгими монтажными поисками, смонтировать фильм к официальному конкурсному показу.

Апогея интрига с фильмом Вонг Карвая достигла к моменту объявленной премьеры, когда стало ясно, что режиссер все-таки не успевает. Мастеру, как это всегда бывает, не хватило одного дня. И произошло беспрецедентное для каннского конкурса событие: показ картины «2046» был перенесен на один день, хотя перенесли бы и на два, и на три, если бы понадобилось: лишь бы дождаться, лишь бы увидеть.

Увидели. О разочаровании говорить не приходится. Но перегрев, чересчур затянувшееся ожидание сказались. Не могли не сказаться. Тем более что мастеру для окончания монтажа не хватило не одного-двух дней, а одного-двух месяцев, которые, по его же собственному кулуарному признанию, он и собирался взять в качестве дополнительного монтажного тайм-аута сразу же после каннской премьеры.

И все-таки неведомый шедевр Вонг Карвая, оставшись во многом неведомым и после долгожданного фестивального показа, обнаружил нечто шедевральное в самом неожиданно открывшемся зрителю мучительном и экспрессивном движении автора к еще не вполне различимому, но уже несомненно значительному результату.

В том виде, в каком фильм «2046» был показан, он выглядел перегруженным неясной и оттого излишне философско-абстрактной игрой с временем — более или менее далеким прошлым, отдаленным будущим (дату см. в названии) и — не совсем понятно почему — редуцированным настоящим. Эти авторские претензии казались неоправданными еще и потому, что обычно вообще несвойственны Вонг Карваю, который работает с открытой чувст-

О к о н ч а н и е. Начало см. в этом номере на с. 13.

[1] Жиль Жакоб на протяжении почти двадцати лет был бессменным директором Каннского фестиваля, а с 2001 года является его президентом.

венной эмоцией и принципиально избегает умозрительных образов. Скорее всего, флюс глубокомыслия рассосется с уточнением в дальнейшем монтаже нарратива, истории. Если верить синопсису, времена по-вонгкарваевски эмоционально свяжутся, благодаря образу главного героя. Его, как и в предыдущем арт-хите режиссера («Любовное настроение»), безупречно играет, воссоздавая не столько характер, сколько индивидуальную пластику настроений, Тони Люн. Герой нового фильма пишет романы о будущем, чтобы в настоящем уйти от прошлого, но прошлое само собой воспроизводится и встречает писателя в гипотетическом литературном «завтра».

Впрочем, если бы монтаж был завершен, а нарратив полностью сложился, никто никогда не получил бы уникальную возможность, как вышло в Канне, видеть сам захватывающий момент вызревания фильма — из уплотненных кинодлительностей, еще не расправившихся в искомых монтажных соединениях, из пунктирных и сбивчивых временны́х векторов действия, из неясных пока в своем назначении стилевых вспышек. В этом строительном беспорядке куда очевиднее, чем в завершенном произведении, художественный масштаб замысла. Уже воплощенный шедевр всегда плотнее закрывает дверь творческой лаборатории, опечатывает ее своим совершенством.

В каннской редакции фильма «2046», прежде всего, открывается молекулярный состав образных вихрей, которые, обычно собираясь у Вонг Карвая в мощный протуберанец, овладевают восприятием, так что не различишь молекулы-кадры — мятущегося, всегда в беспокойном ракурсе схваченного человека. Этот человек подвижен, но как бы прижат к статичному фону.

Часто этот человек буквально приперт у Вонг Карвая к стене, поскольку среда, особенно в последних двух фильмах, перенасыщена интерьерами. Мир сильных эмоций как бы перекрывается со всех сторон стенами, естественно ограничивающими пространство и перспективу и создающими внутри выгородок-комнат, выгородок-коридоров избыточное давление чувств, их высокую мелодраматическую концентрацию.

Хотя в «2046» у интерьерной доминанты есть и контрапункт — периодически повторяющийся, но пока не совсем ясный в своей конкретной композиционной функции фронтальный план гостиницы, в которой живет герой: Oriental Hotel. Дом увиден не изнутри, как в большинстве сцен, а снаружи, в ломком угловом ракурсе. Герой-писатель, целующий одну из своих возлюбленных, стоит на зыбком краю здания. Хищно ощерившаяся острыми краями огромная вывеска с названием гостиницы словно теснит хрупкие фигуры целующихся в небо, в открытый простор. Очевидно: этим плансценам, этому рефрену еще предстоит набрать содержательный вес и сыграть важную роль в ритмизации действия, в регулировании его временны́х перекрестков. Но в легкой неопределенности, недозагруженности композиционной задачей визуальный рефрен, кажется, еще острее дает почувствовать столь важную для режиссера антитезу замкнутости — эмоциональный выход из плена комнатной геометрии и интерьерной зависимости.

На уровне монтажных переходов от одной сцены к другой, еще не везде выправленных по динамике, по пластике и логике сюжета, в фильме «2046» также проявляется особая, именно Вонг Карваю свойственная эстетика обрыва действия на вдохе, принципиальная незавершенность происходящего в каждой предыдущей сцене и новое, снова на вдохе, начало в каждой последующей. Вонг изымает выдох, разрядку и прячет их между сценами в невидимых, необозначенных экраном, но томительно ощутимых паузах-провалах.

Тем самым автор разгоняет эмоцию, его героям словно не дано выровнять дыхание, и они обречены на беспрерывность сердечных пиков. Не случайно в работе с актерами Вонг Карвай никогда не проясняет общую сюжетную линию и линии характеров. Чтение сценария актерами у него как табу. Режиссер стремится застать исполнителей врасплох на эмоциональном взлете, когда они ничего не конструируют и не знают, что будет с их героями потом.

Если для определения нового фильма мастера воспользоваться названием предыдущего, то потребуется только изменить единственное число на множественное: любовн*ые* настроени*я*. Развитие сквозной авторской темы на этот раз связано у режиссера именно с умножением и причудливым хронологическим переплетением в сознании героя — устремленного то вперед, в будущее, то вспять, в прошлое, — разных любовных линий. Пока в общей конструкции фильма (из-за продолжительности и монтажной выстроенности именно этого ретро-фрагмента по сравнению с другими) выделяется история любовных отношений героя-писателя и проститутки, поселившейся в гостинице рядом с ним, по соседству с его комнатой — 2046 (число, обозначающее год в будущем времени фильма, символически совпадает с номером комнаты, подчеркивая зависимость будущего от прошлого). Роль проститутки играет новая звезда китайского кино Чжан Зии. Она солирует в паре с Тони Люном, который по-актерски тактично и точно уступает ей первенство, проигрывая в характерной яркости. Впоследствии, в окончательной редакции это чуть странное соотношение явно объяснится тем, что картины прошлого будут более отчетливо маркированы как личные воспоминания героя, в которых вспоминающий всегда более созерцателен и пассивен по сравнению с объектом воспоминаний, задающим их тон и образный настрой.

«2046», режиссер Вонг Карвай

В данном случае настрой любовной игры, любви-прихоти, любви-каприза. Для героя эта любовь не переходит границу подконтрольного чувственного развлечения и все время сопровождается мотивом его картежных бдений. А для героини любовь к герою постепенно перерастает случайную гостиничную интрижку, хотя и не становится серьезной настолько, чтобы вырваться из слишком хорошо знакомой ей по роду деятельности логики флирта.

Любовное чувство, подчиненное влюбленным и не способное подчинить их своему порыву, показалось бы странным в общем романтическом контексте фильмов Вонг Карвая, но в том-то все и дело, что в «2046» авторская тема словно испытывается на прочность в более сложном, более эпичном временном измерении, лишенном этюдной прозрачности «Любовного настроения». Преобладание в общем сюжетном объеме любовной прагматики еще вовсе не свидетельствует об изменении авторского взгляда на чувственный мир. Ведь даже в каннской не до конца выверенной по акцентам редакции фильма видно, что фривольное и легкомысленное любовное прошлое, которое так легко разрастается на экране, отнюдь не самоценно. Оно жестко атакуется из самого отдаленного в экранной хронологии давнего прошлого героя сгустками воспоминаний о совсем другой любви, которая когда-то взломала судьбу героя и навсегда осталась в нем как неповторимая в своей силе подлинность. Именно эта любовь, ее обжигающие ретро-

вспышки и не дают состояться никакому иному любовному настроению героя ни в каком ином времени фильма.

Из окончательной версии «Любовного настроения», чтобы уйти от прямолинейной расшифровки чувственного таинства, Вонг Карвай вырезал продолжительные эротические сцены, которые слишком уж буквально проговаривали все, что должно было оставаться в зоне мерцающей неопределенности. В новом фильме, принципиально испытывая романтику жизненной конкретикой, режиссер уже не избегает снижений и допускает перевод чистого лиризма на язык практического действия и интриги. Но опять же он уходит от вульгаризации: прямую эротику, которая вполне могла бы иметь место в истории отношений писателя и проститутки, Вонг Карвай не допускает. Ему хватает авторской воли, чтобы соблюдать кодекс своей художественной чести. Хотя он и делает довольно неожиданный для его самодостаточного и интимного образного мира демонстративный жест.

На роль любовницы из того самого далекого романтического прошлого героя режиссер пригласил актрису Гон Ли, чье звездное имя неразрывно связано с небывалым взлетом китайского кино на рубеже 80—90-х годов. Гон Ли важна для него как символ невозвратного прошлого, в котором тайна любви-страсти так и осталась неразгаданной. Высокомерно-недостижимая, эталонная красота Гон Ли как загадочный вызов более современной, понятной и легко доступной воспоминаниям героя красоте Чжан Зии — звезды сегодняшнего китайского экрана.

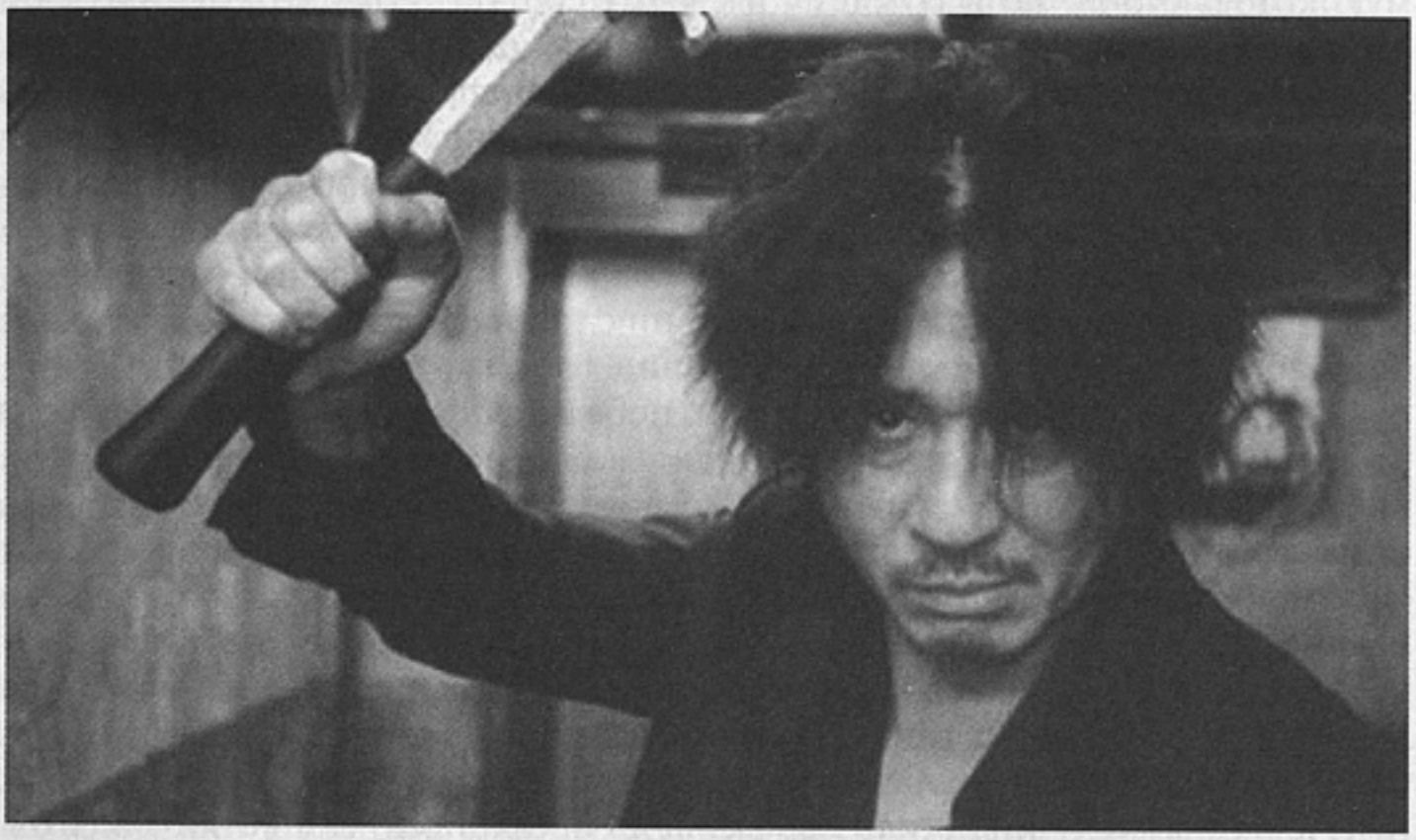
«Дурное воспитание», режиссер Педро Альмодовар

Но, следуя непривычным для него эстетическим маршрутом, Вонг остается Вонгом и выдерживает свою излюбленную тему. Как подлинный мастер он всегда и везде, и в макро-, и в микрообразах, мгновенно восходит к самому важному, о чем хочет сказать, даже если хрупкая и камерная поэтика приобретает новый эпический ракурс, даже если она еще недовыражена и не вполне воплотилась в законченное произведение. В каннской редакции фильма «2046» предельно ясно и с неубывающей интенсивностью звучит главное авторское слово о любви, которая, по Вонгу, адекватна самой себе только как быстротечный вихрь, всегда оборванный на пике и не знающий продолжения, о любви, которую рождает лишь полная и беспримесная *настроенность на любовь* — примерно так в дословном переводе звучит название предыдущего фильма Вонг Карвая In the Mood for Love.

Даже после финальной точки разговор про Вонг Карвая можно продолжать. Как и всякая подлинно художественная материя, его фильм — повод для

бесконечного продвижения вглубь. Прямо противоположное ощущение от разбора триумфальной картины Майкла Мура — высказался и как в дно уперся. Наверное, это естественное различие: есть поле эстетическое, всегда эфемерное и неопределенное в своих чувственных границах, а есть поле информационное, в котором набор фактов по каждому конкретному поводу всегда строго ограничен и конечен.

Но вряд ли естественно, когда локальный информационный продукт начинает господствовать в глобальном эстетическом поле. В Канне, конечно, проходят и телерынки, и рекламные конкурсы, но только не в мае. В 2004-м Канн осознавал это, кажется, не хуже, чем прежде. Великий и могучий, он вовсе не утратил чувство реальности. К примеру, никому в Канне не пришло бы в голову устраивать ажиотаж вокруг монтажа «Фаренгейта 9/11», хотя Мур тоже едва-едва успел закончить сборку своего фильма накануне его каннского показа. Заранее очевидный дефицит в фильме Мура собственно художественного начала сделал бы такой ажиотаж просто нелепостью на главном мировом смотре *киноискусства*. Вонг Карвай — другое дело. И понятно, что Вонг Карваю, а вовсе не Муру отдали пальму первенства в своем фестивальном «дневнике успеваемости» (журнал Le film



«Старина» (Old Boy), режиссер Пак Чан Вук

français) ведущие французские критики. Без особых сомнений и с большим отрывом по сумме баллов они проголосовали за «2046» как за лучший фильм конкурса.

Но есть глобальные условия игры, которые Канн, будучи явлением глобального мира, так или иначе принимает. И если сегодня глобальный мир остро нуждается в парниковом производстве альтернативы самому себе из собственных маргинальных резервов, Канн будет в первых рядах и постарается не утратить репутацию законодателя моды. Что непросто. Ведь, рьяно следуя не слишком благоприятной для большого искусства конъюнктуре, Канн очень быстро может превратиться из субъекта и независимого аналитика главных тенденций мировой культуры («культурной индустрии») в ее рядовой объект, в ее ангажированного солдата, а значит, как раз и лишиться исконного символа своей законодательной власти и независимости — эстетического критерия. Есть только один проверенный запасной выход — делать вид. И делать вид так, как подобает истинно великим, — последовательно и категорично. Сделав вид, что Майкл Мур был, Канн мог сохранить свое величие, лишь сделав вид, что Вонг Карвая не было.

4. Игра в поддавки

Фильм Ларса фон Триера, считавшийся в Канне-2003 лидером фестиваля, не получил в итоге ни одну из наград, которые имелись в распоряжении

большого жюри. Эта история казалась необъяснимой и загадочной. Почему жюри вынесло такое радикальное решение? Ясного ответа не было.

Прошел год. Изменилась программа фестиваля, изменился состав жюри. Его возглавил уже не Патрис Шеро, а режиссер совсем другого склада — Квентин Тарантино, но история в точности повторилась. Только роль «Догвиля» на этот раз сыграл фильм Вонг Карвая «2046». Он был главным, у всех на виду и вдруг словно исчез, выпал из поля зрения и не получил ни одну из каннских премий.

Есть в этом повторе что-то очень похожее на тенденцию, на объективный процесс, уже не зависящий от конкретной воли конкретных людей. И наоборот, нечто вроде глубокой зависимости этой конкретной воли конкретных людей от процессов и тенденций, которые самочинно перекраивают культурное пространство, перекраивают — по законам очень динамично и своеобразно развивающейся «культурной индустрии». И не то чтобы эти законы противоречили культуре в принципе. Но они так переиначивают ее пространство, так перекраивают ее привычные ходы, словно вместо традиционной партии идет игра в поддавки и чтобы выиграть, надо проиграть.

Когда-то большие, с мировым именем, режиссеры, не получив «Пальму», которую они, по всеобщему и своему собственному разумению, уже давным-давно заслужили, гневались. Гневался Годар, гневался Тарковский, совсем недавно — Михалков, Альмодовар, Ангелопулос, который прямо на сцене даже толкнул своего удачливого конкурента Кустурицу и, кажется, через год получил-таки «Пальму». Гневаться было принято, и это вполне укладывалось в логику реальной борьбы с ее реальными страстями.

Теперь иначе. Обделенные мэтры, современные классики, проявляют странную терпимость и такт по отношению к общей вроде бы не слишком благоприятной для них каннской ситуации.

В прошлом году без наград, но как победитель удалился из Канна фон Триер. В этом году странным оптимизмом был исполнен ничего не получивший Вонг Карвай. Не выказывал неудовольствия и Кустурица, который отдал в каннский конкурс разве что «за спасибо» один из лучших своих фильмов «Жизнь — это чудо». В этой картине обычная для Кустурицы военно-полевая балканская вакханалия неожиданно прорастает потрясающей по чистоте и цельности историей современных Ромео и Джульетты, зачумленных, замордованных жизнью, но, оказывается, абсолютно открытых для неистовой беззаветной любви.

По разным причинам (или под разными предлогами) сами отказались от участия в конкурсе Чжан Имоу и Педро Альмодовар. Изначально устранившись от борьбы за «Пальму», они благородно удалились на более или менее почетную каннскую периферию, хотя и тот и другой сделали в этом году вполне конкурентоспособные картины. «Дом летающих кинжалов» Чжана Имоу продемонстрировал запредельное, с поистине китайской виртуозностью явленное постановочное мастерство (чего стоит хореография сцены боя в бамбуковой роще) и тут же — тонкую, изысканную иронию по отношению к собственному постановочному мастерству и жанру боевых искусств в целом. Кто другой мог бы добиться такой органики, вживляя абсолютно современную детективную интригу с двойным агентом в эпоху династии Тан (859 год).

А фильм Педро Альмодовара «Дурное воспитание» так и вообще сразу же был признан каннской публикой шедевром. В этой исповедальной картине мастер делает уже не первую, трудную и на этот раз чрезвычайно изощренную в драматургическом отношении попытку ввести моральную градацию в традиционно отвергаемый моралью мир сексуальных перверсий, к которому принадлежит сам режиссер.

Говорят, на приеме, посвященном фильму Альмодовара, Тарантино дико сокрушался, что «Дурное воспитание» не в конкурсе. «Fucking masterpiece, fucking amazing»[2], — восклицал впечатлительный президент жюри.

Но в новой каннской игре он же нашел и вполне подходящее утеше-

[2] Мать твою, шедевр, мать твою, удивительный (*англ.*).

ние — тоже «fucking» и тоже «amazing» фильм корейского режиссера Пак Чан Вука «Старина» (Old Boy). По слухам, Тарантино прочил этот фильм на «Пальму», пока, не поддавшись общему альтернативному экстазу, не увенчал главной наградой Майкла Мура. Но именно Пак Чан Вук, удостоенный второй по значению премии фестиваля Гран-при, явился в призовом списке фактически первым по ведомству искусства, так как никто даже не пытался представить «Фаренгейт 9/11» большим эстетическим достижением.

И коль скоро с легкой руки Тарантино так вышло, что Пак Чан Вук и Альмодовар оказались в общей связке, можно на их конкретных примерах попытаться понять, чем новое призовое искусство отличается от искусства прежних каннских победителей. Может быть, действительно случилось что-то революционное и каннские поддавки — вовсе не поддавки?

Сравнение тем более уместно, что Тарантино чудак чудаком, но вкус имеет очень определенный и вовсе не случайно вскинулся именно на Альмодовара и Пак Чан Вука. Признанного западного демиурга и восходящую звезду Востока объединяет прежде всего то, что они оба работают в зоне морального риска.

Альмодовар призывает проникнуться сочувствием к романтичному кинорежиссеру-гомосексуалисту и благообразному священнику-педофилу, ибо и гомосексуалист, и педофил были жестоко обмануты своекорыстным и безжалостным подонком актером (вот уж кто в авторской иерархии настоящее исчадие ада), в разное время искушавшим и шантажировавшим их обоих. Пак Чан Вук предлагает не менее экстравагантную коллизию: брат, романтическая сексуальная связь которого с родной сестрой была разоблачена, мстит разоблачителю, поскольку сестра в результате разоблачения покончила с собой. Месть состоит в заточении разоблачителя на пятнадцать лет в некую частную тюрьму, с тем чтобы за это время подросла его дочь и брат-мститель смог подстроить инцест высшей пробы, соединив ничего не подозревающих дочь с отцом. Замысел воплощается, и подобие морального авторского вопроса, возникающего в связи со всем случившимся, можно выразить следующим образом: что же все-таки моральнее (или аморальнее?) — жить с сестрой или, подглядев, болтать об этом?

Не углубляясь далее в проблематику фильмов, можно лишь констатировать некую общность Альмодовара и Пак Чан Вука в понимании морали и представлениях о подвижности ее границ. А различие состоит в том, что Альмодовар при всей своей постмодернистской игре в нарушение границ дозволенного и ревизии опорных культурных связей никогда не теряет эти связи на уровне эстетики, художественного целого. И тем самым выражает внутреннюю включенность в глобальный мир, приверженность его ценностям. Что же касается удалого Пак Чан Вука, то он сделан совсем из другого теста и одним своим существованием являет альтернативу глобальному status quo. Дело даже не в том, как умопомрачительно в его фильме рвут зубы, режут языки и откручивают головы. Безумно изобретательно и энергично (этого не отнимешь) он обрушивает не только границы общедозволенного, но и целенаправленную художественную организацию в своем кинопроизведении. Образный мир его фильма подобен дикому и не поддающемуся эстетической гармонизации коллапсу. Но если все же попытаться усмотреть эстетическое начало и в этом выбивающемся из всех привычных культурных стандартов зрелище, то неожиданно оказывается, что оно вовсе не выходит из хорошо знакомого цивилизации круга мифологем и архетипов. Просто в картине Пак Чан Вука они представлены в виде своеобразного эстетического ground zero (уровень ноль). А «уровень ноль», как известно, есть вовсе не вновь созданная реальность, а лишь устрашающий катастрофический образ разрушения все той же старой, глобальной ее же собственными силами и средствами, а значит, и образ глубочайшей внутренней зависимости от этой глобальной реальности ее оппонентов-разрушителей.

Но есть беспроигрышный еще со времен Жан-Жака Руссо вариант построения самоценной альтернативы цивилизованному обществу и безусловного предъявления *другого* — этновызов. Чтобы Пак Чан Вук не оказался на по-

верку всего лишь плохо управляемым и маргинальным товарищем Альмодовара по глобальной команде, нынешний Канн культивировал этот этновызов с особым усердием. Этностилистика была выдержана не только в программировании, что не ново, но и беспрекословно в распределении призов.

Даже в виртуозном американском мейнстриме братьев Коэн «Игры джентльменов» жюри изловчилось выделить именно афро-американскую актрису Ирму П. Холл (Спецприз жюри). Зато идеальный американец Том Хэнкс, сыгравший в этом же фильме одну из лучших своих ролей, точно и последовательно выдержанную в откровенно гротесковом рисунке, конечно же, не получил ничего. Приз за лучшую мужскую роль достался милому, но еще совсем не актеру Ягире Юйе — двенадцатилетнему мальчику из японского фильма «Никто не знает».

Что же касается Вонг Карвая, явившего в Канне замечательный и самобытный образец по-настоящему другой ментальности и, если угодно, полноценного этнокинематографа, то он как раз и не прошел, не мог пройти строгий призовой фейс-контроль. Ведь сущностный «этнографизм» Вонга на самом деле очень близок в своей созидательной эстетической конструктивности тому же фильму братьев Коэн, и поэтому Вонга гораздо труднее предъявить как альтернативу, чем искусственно вырванную из фильма «Игры джентльменов» Ирму П. Холл. Сыгранная ею провинциальная негритянка, с варварским комизмом опрокидывающая все базовые установления американской цивилизации, — как раз то, что надо для этновызова.

И какой бы загадочно альтернативной экзотикой не веяло от призовых каннских фильмов, они, так или иначе, оказываются внутренним продуктом цивилизации, заменяющим ненаходимую внешнюю оппозицию. Это относится и к «Тропической лихорадке» тайского режиссера Апичатпонга Вирасетхакула (Спецприз жюри), которая при всех тропических фокусах с метампсихозом выдает постановщика, получившего хорошее кинообразование в Чикагском институте искусств и имеющего немало общего с экспериментами американских «независимых» в области видео. В рамках вполне традиционного, хотя и бесхитростного роуд-муви остается и фильм «Изгнание» Тони Гатлифа (Приз за режиссуру), казалось бы, так бескомпромиссно противополагающий цивилизации странную смесь из таборной цыганской свободы и экстатического суфийского обряда возвращения к корням.

Имитацию альтернативы всегда сопровождает один и тот же характерный признак. При всем своем наступательном и агрессивном задоре она остается глобально зависимой от порождающей ее, дающей ей разыграться, попугать себя цивилизации. Поэтому все альтернативные каннские победители могут играть и выигрывать лишь до тех пор, пока есть кому поддаваться, пока есть большие имена и большие фильмы, по-прежнему делающие в Канне погоду и задающие глобальный масштаб этому фестивалю. Не важно, что эти имена и эти фильмы, принимая новую культурную тактику, оттягиваются на каннскую периферию, они побеждают не формально, а по существу, оберегая и поддерживая саму идею эстетического созидания — будь то китайский артхаус или американский мейнстрим.

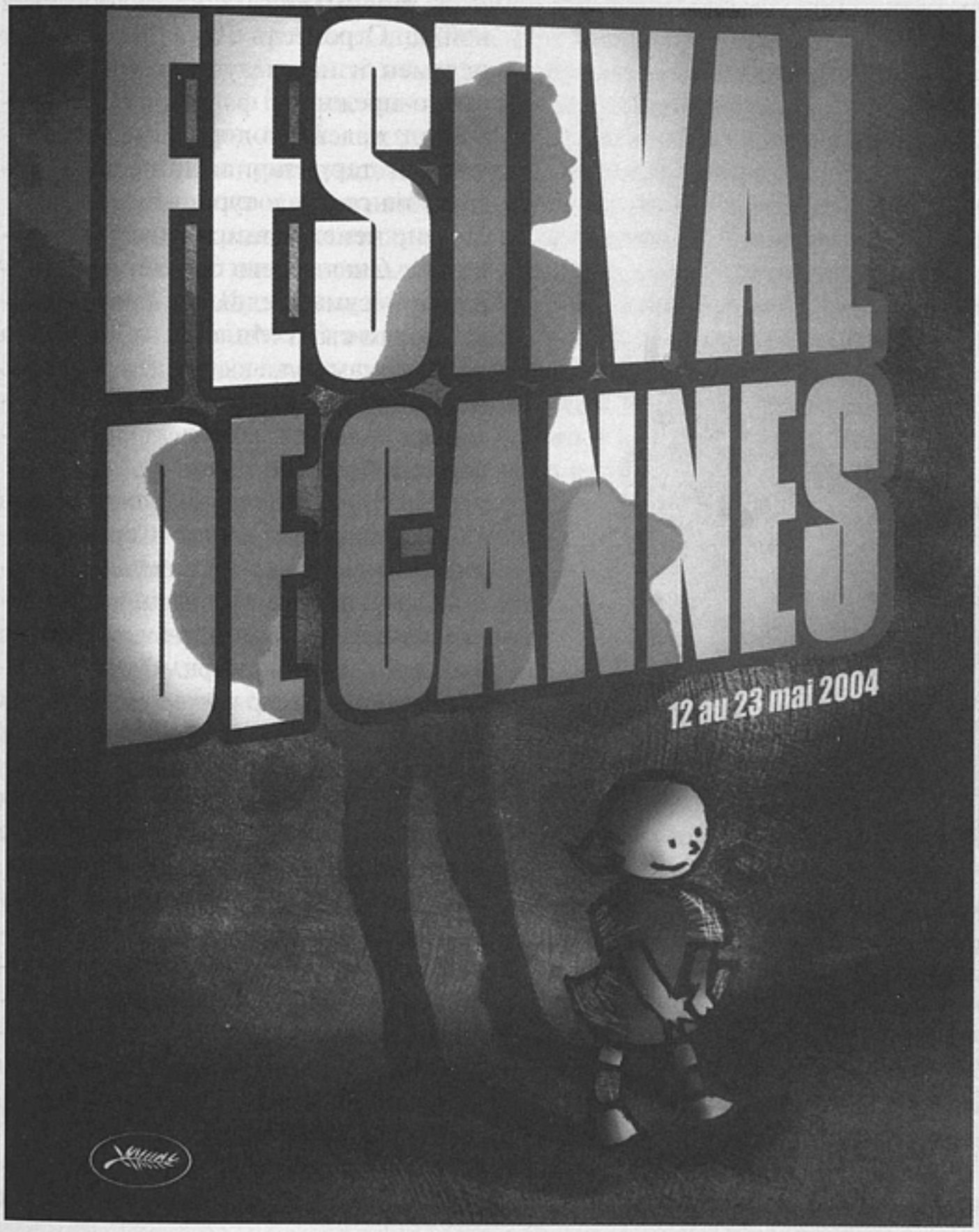
5. Оговорка по Фрейду

К сожалению, фамилию автора официального плаката Канна-2004 узнать было негде, но можно без преувеличения сказать, что этот художник обладает особым даром прозорливости. На первом плане его плаката изображено маленькое симпатичное анимационное существо, скорее всего, женского пола — то ли Красная Шапочка, то ли какая-то неопределенная анимашка. А на втором плане — крупная, во весь плакат, тень Мэрилин Монро, запечатленной в тот самый знаменитый момент из «Зуда седьмого года», когда нью-йоркская подземка через уличную отдушину взвихряет ее волнистую юбку.

Все попытки найти в фестивальных программах хоть какую-нибудь привязку к этим двум изображенным на плакате фигурам, узнаваемой и не очень, были тщетны. За исключением какого-то рыночного показа полу-

любительского документального фильма о мало кому известном первом муже Мэрилин Монро. Но это, видимо, не в счет. Значит, чистая символика, а если символика, то до чего же показательная: маленькая анимашка — это, наверное, и есть все неглобальное, альтернативное, что приветствует сегодняшний Канн. Она на первом плане. Но господствует на плакате все равно большая тень Мэрилин Монро, как ни тесни на задний план то, что эта тень символизирует: глобальное, американское, голливудское.

Похоже, цивилизация и впрямь достигла такого развития и обладает таким запасом прочности, что, играет она на выигрыш или на поражение, не важно — в любой тактической модели она побеждает и господствует. Если только по дурной невоздержанности не осознать вдруг, что безобидная анимашка — Красная Шапочка — это как раз и есть Майкл Мур или Пак Чан Вук. Тут запас прочности у цивилизации почему-то перестает казаться бесконечным и закрадывается подлое подозрение, что Красная Шапочка, в общем-то, вполне может съесть великолепную бабушку Мэрилин, потому что вовсе она и не Шапочка... а тот самый очень плотоядный зверь, которого в сложной ситуации нарушения экологического равновесия вроде как специально завозят для восстановления здоровой обстановки в лесу. А он — раз — и забывает про свое благородное экологическое назначение. Ведь бывает такое?.. Игры большого, просвещенного, глобального разума могут запросто породить и таких чудовищ, с которыми будет совсем непросто справиться.



Плакат кинофестиваля «Канн-2004»

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Поединок с мифом

«Жизнь — это чудо» *(Zivot je cudo)*
Авторы сценария **Ранко Божич, Эмир Кустурица**
Режиссер **Эмир Кустурица**
Оператор **Мишель Аматьё**
Художник **Миленко Еремич**
Композиторы **Эмир Кустурица, Деян Спаравало**
В ролях: **Славко Стимач, Наташа Солак, Весна Тривалич, Вук Коштич и другие**
Les Films Alain Sarde, Studio Canal
Франция
2004

«Жизнь — это чудо» — первый из фильмов Эмира Кустурицы, оставшийся без фестивальной награды. Между тем он куда более прежних гармоничен. Это настоящий кинороман, в котором образцово все — от сюжетной до музыкальной драматургии, от массовок до интимных сцен. Кустурице удалось сделать едва ли не лучший свой фильм — если забыть о двух самых ранних и самых свежих.

...Начинается сербо-боснийская война. Строитель Лука не замечает перемен и не следует зову времени: он по-прежнему фанатично прокладывает железную дорогу между воюющими территориями, надеясь создать на границе туристический рай. Но мир неисправимого идеалиста рушится. Сначала его бросает жена Ядранка — сумасшедшая оперная певица, потом сына Милоша забирают на войну, а сам Лука вынужден охранять пленницу-мусульманку Сабаху, которую надеется обменять на захваченного боснийцами сына.

Что-то похожее мы видели и в «Кавказском пленнике» Сергея Бодрова, и где только не видели: в качестве архетипа и источника вдохновения сам Кустурица называет даже не Толстого, а Шекспира. Однако балканский режиссер номер один всегда был силен не сюжетами, а энергией и магнетизмом, мощными электризующими эпизодами, вырастающими над общей постройкой, как химеры барселонской Саграда Фамилья. На дворе уже XXI век, а по-прежнему никто из кинематографистов, увлеченных компьютерной или дигитальной графикой, не умеет так виртуозно работать с живой натурой — природой, людьми, животными — и создавать из этой физической реальности утопию счастья.

Конечно, Кустурицу легко упрекнуть в том, что он повторяется: так

же, как во «Времени цыган» и «Черной кошке», здесь неустанно пьют, поют и танцуют, так же, как в «Подполье», стреляют, взрывают и веселятся на руинах. Так же носятся по тоннелям на дрезинах и по коридорам больниц на каталках, так же проклинают женщин и до смерти влюбляются в них. Как всегда, людей едва ли не переигрывают животные: чудесный кот, ослица, бросающаяся под поезд, и собака Жуйка, кажется, способная заменить герою жену. Как всегда, есть самоигральные эпизоды: чего стоит хотя бы сцена футбольного матча между Сербией и Боснией (сам Кустурица гордится ею больше всего) или эпизод коллективной мастурбации в окопе под началом командира, вызывающего немецкую службу секс-услуг по мобильнику.

И все же вердикт каннской «княгини Марьи Алексеевны» (он был вынесен еще до решения жюри «общественным мнением») прозвучал однозначно: Кустурица выдохся. И даже в подтексте: Кустурица кончился. Хотя на вопрос, почему не нравится фильм, в ответ звучало: это прекрасный фильм, но я его уже раньше видел. В свое время Умберто Эко написал пародию на структурализм: собрав сюжеты и персонажи шедевров Висконти, перетасовав их в компьютере, можно снять 23 659 фильмов Висконти. Кустурица снял только один, причем самолично, но прозвучавшие упреки содержали намек на то, что результат получен механистически.

В этих несправедливых выводах отразилось многое: и усталость от неменяющейся «фестивальной номенклатуры», и кризис поэтического визионерского кино, и поиски новой формулы кинематографической гениальности — иной, чем в прошлом столетии. Но главная причина холодного отношения к фильму в том, что он гораздо меньше поэтизирует анархический балканский миф и больше тяготеет к цивилизованным европейским гуманистическим ценностям: так что ссылка на Шекспира вполне уместна.

Кустурица вот уже двадцать лет ведет поединок с мифом, у которого, как у дракона, вырастают все новые головы. Поединок — это не только кровавая борьба, это и меряние силами, мирное соревнование. С мифом можно сражаться, можно с ним срастаться и им питаться, но победить миф нельзя.

Первый раз Кустурица появился на набережной Круазетт в 1985-м, когда ему было тридцать, Югославия же еще была социалистической лабораторией дружбы народов. Фильм «Папа в командировке» тогда завоевал самый главный каннский приз, а председатель жюри Милош Форман объявил режиссера из Боснии надеждой европейского и мирового кино. Надежда оправдалась, а Кустурица, казалось, родился в рубашке: почти мальчишка, он легко срывал призы, о которых тщетно мечтали Брессон и Тарковский.

Главное же, он еще со своего дебютного фильма «Помнишь ли Долли Белл?» напал на мифологическую золотую жилу. Образ Кустурицы сам стал неотъемлемой частью балканского мифа, который стоит на трех китах, имя которым — витализм, брутализм и мачизм. Кустурица отдает явное предпочтение грубым основам народной жизни — имморальной, полной страсти, насилия, трагикомизма и поэзии. Место идеологии и культуры занимают в ней секс, рок-н-ролл и футбол.

Мифом стало уже само происхождение режиссера. Он вырос в семье неортодоксальных мусульман, но корни имеет сербские. По другой версии, в этом чудесном балканском ребенке, кудрявом красавце, гениальном вундеркинде смешались едва ли не все южнославянские крови. Он упорно называет себя югославом — человеком по имени Никто, из несуществующей страны. И эта полуреальность гражданства (близкая к романтическому образу «гражданина мира») стала еще одним источником подпитки мифа Кустурицы.

Апофеозом мифа стало эклектичное и истеричное «Подполье». Его автор стал обладателем двух «Золотых пальмовых ветвей», таких счастливцев в мире только три, и он — один из них. В этом был какой-то перебор. Еще до премьеры «Подполья» фаны предрекли ему победу в Канне, а когда она стала реальностью, представили как триумф десятилетия. Вырисовывалось нечто величественное, эпохальная фреска — сродни феллиниевской «Сладкой

«Жизнь — это чудо»

жизни». В проведенной журналом «Искусство кино» анкете к 100-летию кино Кустурица вместе с Тарантино лидировал в списке режиссеров будущего — однажды даже в фантастическом симбиозе «Квентин Кустурица»[1].

Но этот же фильм привел к первому столкновению с мифом: Кустурицу за просербские настроения предали анафеме на первой родине — в Боснии и на второй — во Франции. Не все, конечно, но — этого достаточно — определяющие погоду в Париже левые интеллектуалы. Кустурица не просто пошел против течения, но и достаточно убедительно обосновал свою позицию. Не странно ли, что Запад, который на словах выступает за мультикультурный мир, поддержал все отколовшиеся от Югославии страны и осудил Югославию — единственное мультиэтническое государство на Балканах? И в новом фильме Кустурица не отказывается от этой многонациональной «утопии счастья».

Над фильмом «Жизнь — это чудо» режиссер работал долго и трудно. Политическая метафора превратилась в итоге в кино о любви. Но картиной о любви была и «Черная кошка, белый кот»: она, несмотря на режиссерские самоповторы из «Времени цыган», все равно имела успех. Поклонники Кустурицы сделали культ даже из маньеристской «Аризонской мечты». В чем же причина первой осечки, непопадания картины «Жизнь — это чудо» в контекст культовых ожиданий? Почему миф Кустурицы именно сейчас дал сбой?

Уже «Подпольем» Кустурица определил Балканам место, которое раньше занимала Россия, — место больного подсознания Европы. Тогда, девять лет назад, это удалось: сработал эффект неожиданности. Но Европа не любит слишком долго копаться в своем подсознании, ее не привлекает и скорее пугает шизоанализ современности. И российское кино, а теперь и югославское законсервированы европейцами в устойчивых мифах, которые трогать не рекомендуется. Пока Кустурица физически вписывался в эту закостеневшую мифологию, все было хорошо. Когда он стал из нее выламываться, начались проблемы. Европа готова принять эстетический беспредел раннего Кустурицы, но в то же время не понимает и боится того радостного садизма и неиссякающей потенции, которые кажутся привлекательными на экране, но гораздо менее симпатичны в свете нескончаемой балканской войны.

---

[1] В этом году судьба снова свела их: один в конкурсе, другой в жюри, и оба уже скорее — режиссеры прошлого. Тарантино в меньшей степени, потому что позднее начал, но и он становится анахронизмом.

В «Черной кошке» режиссер направил свой анархизм в безопасное и хорошо освоенное этнографическое русло — в сторону цыган как неумирающих героев мифа. Этот шаг был одобрен, но им Кустурица лишь отсрочил свой приговор. К тому же на непредвзятый взгляд было видно, что картина не катится свободно, периодически оказывается на грани коллапса и потом лишь каким-то чудом выруливает к нужной эмоции. Это происходило ценой постоянной «накачки» крови в хлипкое тело сюжета, и порой эта операция напоминала медицинскую.

А в фильме «Жизнь — это чудо», где все гармонично, чуда за пределами экрана не произошло. Совершенный во всех отношениях фильм лишь аккумулировал скопившиеся у многих недоумение и раздражение. Как, нам так долго морочили голову — и выяснилось, что балканский менталитет лишь декоративный окрас, а на самом деле они там те же люди, в сущности, европейцы? И гуманизм у них тоже есть, а не только брутализм и сексуальность?

Кинематографическая мода коварна и жестока. Если это и был провал, история кино его, скорее всего, пересмотрит. Но в биографии Кустурицы он может стать роковым — как стала «Леди из Шанхая» для Орсона Уэллса.

В Канне-2004 Кустурица был грустен, утомлен и пессимистичен, говорил о том, что «мир стал неудобным местом для жизни». О том, что балканскую мифологию так и не удалось внедрить в европейское сознание: надо каждый раз представлять и расшифровывать ее заново. О том, что жизнь на Балканах более спонтанна, мистериальна, чем в так называемых хорошо организованных странах; это и хорошо, и плохо. Что животные здесь — часть пантеистического образа жизни, когда между людьми и природой происходит постоянный обмен энергией, и это едва ли не единственное утешение. Кустурица по-прежнему критичен по отношению к западному обществу, но не более склонен идеализировать балканский образ жизни. Режиссер всячески открещивался от латиноамериканского магического реализма, чья цветистая избыточность была главным культурным аналогом балканского стиля.

Определение Кустурицы как донора, вбрызнувшего свежую кровь в дряхлые жилы кинематографа, или как «культурного героя», витального представителя провинции, окраины, этнических меньшинств перестало быть актуальным. Похоже, что он вошел в обойму кинематографических мастодонтов, которым положено делать великое, но неактуальное кино. И сегодня уже не кажется кокетством, когда Кустурица говорит о себе как о человеке прошлого, об ископаемом, о динозавре.

P.S. Эта статья уже была написана, когда я открыл журнал «Афиша» и был порадован трогательной верностью своему кумиру, которую продемонстрировал Максим Семеляк. Рецензия на саундтрек «Жизнь — это чудо» начинается словами: «Э.Кустурица снял гениальный фильм» и содержит ссылки на Брейгеля и Кьеркегора. В России культы длятся дольше и затухают только с естественным старением молодых поколений.

ЭМИР КУСТУРИЦА:

«Объявляю себя идеалистом»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ КРИСТОФ Д'ИВУАР

Эмир Кустурица на съемках фильма «Жизнь — это чудо»

Кристоф д'Ивуар. Мы не видели ваши картины последние шесть лет, ведь снятый в 2001 году фильм Super 8 Stories так и не вышел на экран.

Эмир Кустурица. Это была документальная лента для ограниченного проката. После фильма «Черная кошка, белый кот» я посвятил себя музыке. С группой The No Smoking мы гастролировали по миру, докатились с концертами до Южной Америки. Я брал с собой маленькую камеру и снимал все, что с нами происходило. Когда гастроли подошли к концу, фильм Super 8 Stories был готов. Оставалось только его смонтировать. Такая работа была для меня необычной. Я впервые снимал между делом, в свободное от основных занятий время. Этот опыт стал для меня открытием, ибо прежде работа над той или иной картиной забирала меня целиком. Я, вообще-то, и не могу иначе: когда начинаю снимать, я сам не знаю, куда фильм меня заведет, поэтому мне требуется полная сосредоточенность на чем-то одном. Кино стало важной составляющей моей жизни. Если изъять эту часть, в ней мало что останется, кроме семьи. Я не говорю, что сожалею об этом, но за это приходится дорого платить. Картина Super 8 Stories показала, что можно работать иначе, и в этом смысле сыграла важную для меня роль.

Кристоф д'Ивуар. Тот факт, что во время гастролей вы были всецело поглощены музыкой, что-нибудь изменил в ваших планах?

Эмир Кустурица. Я всегда обожал музыку, необходимость играть ее перед незнакомыми людьми приносит удивительный жизненный опыт. Режиссер имеет ограниченную связь со зрителем. Во многом косвенную, не прямую. Обмен мнениями – скажем, после премьеры или показа на фестивале — происходит при помощи слов. На концерте контакт совершенно иной. Слова не нужны. Связь с залом осуществляется на уровне энергетики и эмоций. Каждая сыгранная пьеса равна короткометражному фильму, и при этом я сам нахожусь как бы и на экране, внутри происходящего, и в зале, среди публики, я могу видеть и ощущать ее реакцию. Так возникает

обмен эмоциями, что дает очень сильное, ни с чем не сравнимое переживание.

Кристоф д'Ивуар. Как возник сюжет фильма «Жизнь — это чудо»?

Эмир Кустурица. Исходная точка — совершенно невероятная история, которую мне в 1995 году рассказал боснийский серб, беженец. Его дядя, абсолютно мирный человек, для того чтобы вызволить из плена своего сына, похитил женщину из лагеря противника — он задумал обмен. Но дело приняло неожиданный поворот, так как он влюбился в свою пленницу. Стало быть, в основе сюжета — подлинная история, события времен недавней войны. Я, конечно, изменил некоторые детали, ибо меня не интересовало воссоздание подлинной действительности, в моем фильме, например, герой — путеец, а его сын — футболист, чего не было на самом деле.

Кристоф д'Ивуар. Услышав эту историю, вы сразу решили перенести ее на экран?

Эмир Кустурица. Во всяком случае, я сразу подумал, что это прекрасная иллюстрация того, как жизнь реагирует на войну. В прежней Югославии мы много лет жили мирно. А потом люди занялись поиском своих корней и, обнаружив их, начали бороться друг с другом, и произошел развал страны. Вот что я хотел показать. Еще недавно мы составляли единое целое, потом начался конфликт, и мы оказались в аду. И тем не менее любовь пробивается сквозь ужас и жестокость, отвоевывает себе место среди всего этого хаоса, вопреки неразрешимым, отчаянным обстоятельствам. Эта история имеет символический характер. Когда я ее услышал, мне сразу стало ясно, что она может послужить основой для фильма. То, что события происходили у меня на родине, сделало ее очень близкой мне. Но если бы местом действия были Зимбабве, Южная Америка и даже Скандинавия, я бы отправился снимать туда. Это фильм о надежде. В пантеистическом смысле я хочу сказать, что надо довериться природе. Знаете, там, где мы снимали, находится уникальный европейский лес, в нем растут три типа деревьев. Обычно они не растут вместе, а тут существуют в согласии. Не доказывает ли это, что люди должны следовать законам природы, вдохновляться ими? В чьих интересах разобщать, растаскивать по разным лагерям тех, кто отлично живет вместе? Вот почему я все более увлекаюсь пантеизмом. И еще: вы можете быть верующим или атеистом, гармония с природой склоняет вас к ответственности за нее. Когда вы устанавливаете связь с ней, вы невольно говорите, что жизнь прекрасна, более того, что она чудо...

Кристоф д'Ивуар. Отсюда и название?

Эмир Кустурица. Конечно! Наука шагает вперед и может все объяснить. Однако всегда останется нечто необъяснимое, имеющее отношение к тайне жизни. Название мне по душе, ибо оно в какой-то мере является откликом на картину Фрэнка Капры «Жизнь чудесна». Я восхищаюсь Голливудом той эпохи, когда он придумывал сюжеты об идеальной жизни. Я ненавижу нынешний Голливуд, ибо он генерирует лишь деньги и пустые лица, которые называют себя звездами. В эпоху Капры он был центром, оказывавшим влияние на искусство XX века. Там царил идеализм, вера в то, что можно сделать жизнь лучше и красивее. Выбрав такое название для фильма, я как бы провозгласил свое желание вернуться к этому утраченному взгляду на жизнь. Сегодня, желая дискредитировать человека, вы называете его идеалистом. Двадцать лет назад это было достоинством, сегодня это недостаток! Я же, рискуя прослыть глупцом, объявляю себя идеалистом.

Кристоф д'Ивуар. Спустя двенадцать лет после начала войны, как вам живется? И где?

Эмир Кустурица. Я живу в горах, в трех часах езды от Белграда, неподалеку от того места, где мы снимали «Жизнь — это чудо». Я построил там на вершине холма деревню, состоящую из двадцати пяти деревянных домов, с центральной улицей, церковью, магазинами, почтой. Скоро там начнет работать маленькая фабрика сухофруктов. Я это сделал, чтобы не впасть в депрессию, сознавая, что не могу вернуться в Сараево, мой родной город, ибо

мои бывшие друзья настроены против меня и попрекают за то, что я говорю вслух вещи, которые они не желают слушать. Теперь у меня есть собственная деревня.

Кристоф д'Ивуар. И как вы ее назвали?

Эмир Кустурица. Я еще не нашел названия. Строительство будет закончено к сентябрю. Тогда покажу там свой фильм. К тому времени будет построен кинотеатр.

Кристоф д'Ивуар. Чем была вызвана потребность снова сделать картину о войне — через девять лет после «Подполья»?

Эмир Кустурица. То, что я говорил о Голливуде, к сожалению, относится ко всему нынешнему кино. Было время, когда фильмы значили «больше, чем жизнь». Сегодня валом идут ленты, не имеющие ничего общего с реальностью, никак не отражающие взгляды людей. Можно сказать, что 90 процентов кино строится на основе маркетинга — просто плакать хочется. Кино больше не является тем, чем оно было прежде, это уже не искусство. Фильмы делаются для того, чтобы тронуть зрителя, но ни в коем случае не потрясти его, не вызвать глубокие чувства. Все это кинобарахло отвечает определенной стратегии, цель которой — помешать вам думать, чувствовать, действовать, заставить вас бессмысленно тратить время. К счастью, существуют исключения. Вчера я видел «Крупную рыбу» Тима Бёртона, картина мне очень понравилась, она пронизана подлинным гуманизмом. В фильме «Жизнь — это чудо» мне хотелось показать реакцию любого человека на войну. Существует некий универсальный уровень разговора, который выходит за рамки одной войны в Югославии.

Кристоф д'Ивуар. Но можно ли все же сказать, что если бы у вас на родине не было войны, источниками вдохновения для вас служили бы совсем иные сюжеты?

Эмир Кустурица. Трудный вопрос. Мое воспитание не позволяет мне не интересоваться тем, что происходит в мире, и если бы у меня на родине не шла война, я наверняка бы искал сюжет, который волнует всех. Я бы постарался создать — в соответствии со своим идеализмом — такой образ мира, который позволил бы увидеть перспективу. Хотя все сегодня полно драматизма...

Кристоф д'Ивуар. «Жизнь — это чудо» — первый ваш фильм, в центре которого любовная история.

Эмир Кустурица. Действительно, любовь до сих пор ни разу не становилась центральным мотивом моих фильмов. Поэтому я был особенно осторожен, приступая к любовной истории: я не знал, сумею ли снять интимные сцены. Наверное, поэтому, как и прежние фильмы, «Жизнь — это чудо» начинается массовыми сценами, их много, как и пейзажей. И только потом, разогнавшись, осмелев, я завожу разговор о любви. Словно я хотел задержать встречу героев, боясь дуэтных эпизодов. Так что я считаю победой над собой то, что мне в конце концов удалась любовная линия. Благодаря этому фильму я стал гораздо более зрелым человеком.

Кристоф д'Ивуар. И тем не менее в последней картине присутствует ваш привычный мир: животные — собаки, кошка, голубь, утка, осел...

Эмир Кустурица. Да. Но тут важнее всех осел. Он играет в фильме ключевую роль. Я использовал осла подобно тому, как Феллини в «Амаркорде» использовал мотоциклиста, который весь фильм ездит взад и вперед...

Кристоф д'Ивуар. Говорят, вы снимали четырнадцать месяцев...

Эмир Кустурица (*улыбается*). Как обычно. Некоторым писателям нужно четырнадцать месяцев, чтобы написать роман, а мне — чтобы снять картину. Объяснить это мое неумение быстро делать кино мне трудно. Могу лишь сказать, что пользуюсь привилегией тщательно работать над фильмами. Это огромное счастье.

Studio, № 201, 2004, mai

Перевод с французского А.Брагинского

АНТОН ДОЛИН

Ложный свет

Забавно вышло: Европа — в необузданном восторге от «Дурного воспитания» Педро Альмодовара (кстати, фильм вышел на меньшем числе экранов, чем «Поговори с ней», и собрал в Испании и Франции значительно большую сумму), а российских зрителей «не пробило»; среднестатистическая оценка — скептическая. Доходило до смешных противоречий: так, именитый испанский альмодоварист Густаво Мартин Гарсо назвал «Дурное воспитание» «антибуржуазным манифестом», а некоторые наши критики ругали картину именно за чрезмерную буржуазность. Более или менее очевидно, что как выдающийся художник Альмодовар постоянно наступает на мозоли буржуазной морали, а как модный персонаж буржуазному зрителю он симпатичен. Однако корни недопонимания между европейской и российской аудиторией куда глубже. Оставим в стороне «наезды» мэтра на католическую церковь — во многом мнимые, в почти равной степени безразличные европейцам и нам. Можно видеть причины расхождений во все еще сильном недоверии отечественной публики к гомосексуальной теме: многих резануло, что Альмодовар почти без юмора и тем более глумления над сторонниками однополой любви (к которым сам относится) снял фильм только о *них*. Женщинам места практически не осталось, за исключением матери и тетки главного героя Игнасио, едва ли не единственных подлинно любящих, но притом демонстративно эпизодических персонажей, да еще безмолвной костюмерши: привет от «Поговори с ней», в котором та же актриса, Леонор Уотлинг, играла главную роль.

«Дурное воспитание» ***(La mala educación)***
Автор сценария и режиссер **Педро Альмодовар**
Оператор **Хосе Луис Алькаин**
Художник **Антксон Гомес**
Композитор **Альберто Иглесиас**
В ролях: **Гаэль Гарсия Берналь, Феле Мартинес, Даниэль Хименес Качо, Льюис Омар, Франсиско Бойра, Хавьер Камара**
El Deseo
Испания
2004

О других преемственностях. Хавьер Камара — трогательный медбрат в предыдущей картине Альмодовара — в «Дурном воспитании» играет преувеличенно комического педераста, причем, как выясняется к финалу, несуществующего даже в «реальности» картины. Ну а центральный персонаж и герой-рассказчик, популярный кинорежиссер Энрике Годед, исполнен Феле Мартинесом, который в черно-белом и немом фрагменте-стилизации из «Поговори с ней» играл роль Альфредо — человека, заблудившегося в отношениях с собственной возлюбленной. На сей раз герой Мартинеса теряется не в женщине, а в мужчине, Анхеле. Анхеля (эта роль — центр притяжения картины) сыграл самый модный нынешний испаноязычный актер Гаэль Гарсиа Берналь, с которым Альмодовар работает впервые. Как, заметим, и с остальными наиболее важными героями картины: исполнителями ролей Игнасио и Энрике в детстве (Начо Перес и Рауль Гарсиа Форнейро), а также актерами, сыгравшими две ипостаси одного грешного священника (Льюис Омар и Даниэль Хименес Качо).

Вернемся к противоречиям. Многие зрители не приняли «Дурное воспитание», поскольку не увидели в нем главного: сознательной антитезы тому Альмодовару, которого многие узнали и полюбили в последние пять лет, когда он снял «Все о моей матери» и «Поговори с ней». В них, как принято считать, режиссер «поднялся на новый уровень» — только редко уточняется, что имеется в виду. Попытаемся сформулировать: окончательно выйдя из тени стёба и кича, Альмодовар не только заговорил на понятные всем темы (любовь матери к сыну или мужчины к женщине), но и предложил подобие хэппи энда. Не без игры, не без иронии, однако месседж двух последних фильмов приносил ощущение «света в конце туннеля». Кстати, визуализированного в путешествии Мануэлы («Все о моей матери») из родного Альмодовару Мадрида в волшебную Барселону. Создавался эффект бытового, но чуда: героиня, потерявшая сына, вдруг становилась матерью чужого ребенка, а потом этот ребенок вдруг избавлялся от врожденной ВИЧ-инфекции. Таким же чудом, на сей раз с оживлением мертвой девушки, завершался фильм «Поговори с ней». В «Дурном воспитании» мы наблюдаем обратную схему. Чудо происходит в первых кадрах (Энрике Годед встречает товарища детства и свою первую любовь — Игнасио Родригеса), чтобы оказаться тривиальным обманом, подменой к финалу. Отправная точка сюжета — не трагедия, а подарок судьбы; разрешение сюжета — не магия, но разоблачение оной. Кажется, что столь любимая публикой картина «Поговори с ней» (раскритикованная в Испании и даже не выдвинутая на «Оскар») — повторение успешно освоенной модели, а «Дурное воспитание» — равновеликая антитеза «Все о моей матери». Там речь шла о феномене зачатия и деторождения, здесь — о бесплодных усилиях любви.

Антитеза выражена в весьма отчетливом противопоставлении двух экранных историй «Дурного воспитания» — «реальной» и «вымышленной». «Реальная» (детективный сюжет с безработным актером, выдающим себя за убитого брата и присваивающим его рассказ, чтобы стать любовником режиссера, а впоследствии — кинозвездой) чередуется с эпизодами «фильма в фильме» («Визит» — экранизация упомянутого рассказа, где идет речь о детстве двух влюбленных друг в друга мальчиков, их расставании и последующей мести одного из них разлучнику-соблазнителю — наставнику из католической школы). Отделяя одну часть от другой, Альмодовар демонстративно сужает экран в «выдуманных» сценах. Но и без этого нехитрого наглядного приема отличия очевидны. «Визит» — пародия на раннего Альмодовара, которого, что бы кто ни говорил, в «Дурном воспитании» представляет не слишком привлекательный персонаж Энрике Годед (достаточно и того, что на стене в его кабинете висит постер одного из фильмов Альмодовара). Стилизаторский, полный изысканных цитат фрагмент о детстве героев — слишком пронзительно прекрасный, чтобы быть настоящим; мелодраматический сюжет с последующим отмщением, в котором и гомосексуальный «герой-помощник», и кража золота из церкви, и выступление

трансвестита Саары, и его внезапно найденная любовь — все ненастоящее, как платье Саары от Готье, имитирующее женское тело. Все сводится к тому, что Джулиан Барнс называл «фабуляцией», литературным выстраиванием собственной судьбы постфактум. Поначалу Энрике не верит в то, что товарищ его детства действительно вновь возник на горизонте, но затем подпадает под обаяние выдуманной истории и принимается за фабуляцию сам — его не останавливает даже знание того, что Игнасио на самом деле мертв, а ему дурит голову брат-актер.

Суммируя, можно сказать, что кинематограф в «Дурном воспитании» предстает как обман, основанный на плагиате. Кино, в которое погружены с головой все без исключения герои фильма, не несет ничего, кроме зла. Оно дает детям Игнасио и Энрике ложное обещание близости (первое и последнее же их свидание — в кинозале), оно — в виде стыдной компрометирующей видеозаписи, в которой прослеживается невольная параллель с линчевским «Шоссе в никуда», — ловит в фатальную сеть влюбленного издателя-священника, оно скрывает сообщников после убийства Игнасио, в то время как деревянные скульптуры (искусство статичное, а значит, более правдивое) смеются над жалкими ухищрениями преступников-самоучек. Кино дает Анхелю-Хуану иллюзию известности, а Энрике — иллюзию любовной близости. Иллюзия рассыпается в пыль в финальной точке фильма, когда титры обещают первому забытье в телесериальной серости, а второму предписывают «снимать кино с прежней страстью» (формула стопроцентно ироническая). Выходит, что «Дурное воспитание» говорит в большей степени не о том, как священники развращают детей, ломая их судьбы, а о другом прошлом: легендарной мадридской «мовиде» 1980-х, к которой принадлежал сам Альмодовар, а за ним — пустоглазый Энрике Годед. Тому кинематографу самообольщения, от которого пытается освободиться в самой строгой и пессимистической из своих картин Альмодовар, явившийся в Канн без обычных прибауток, седовласый и неожиданно серьезный.

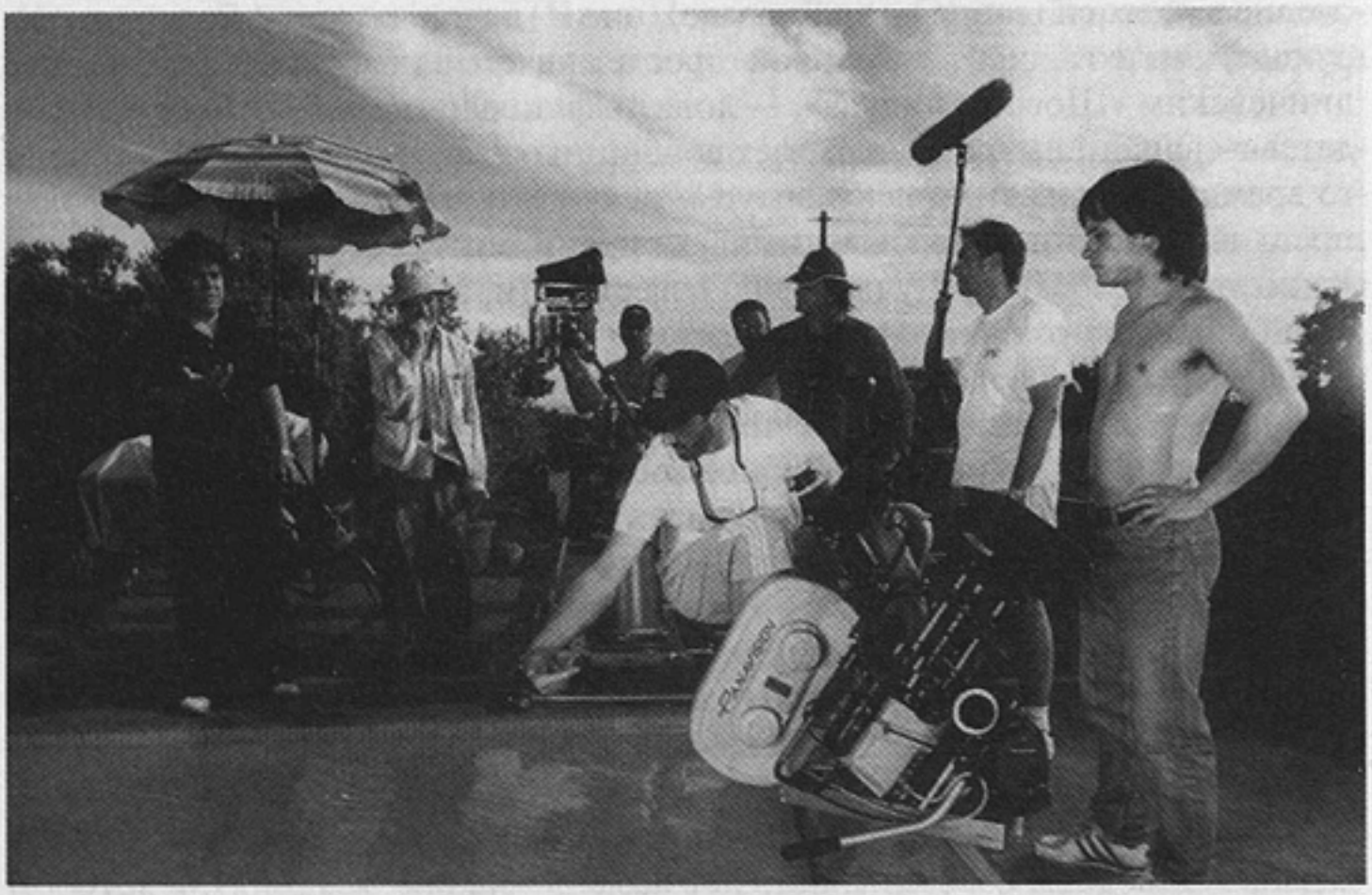
Можно было бы видеть в «Дурном воспитании» лишь относительно замысловатую историю гомосексуальной любви, если бы таковая не была поведана Альмодоваром семнадцать лет назад в «Законе желания», в котором есть почти все то же самое: одержимый кинорежиссер, влюбленный в загадочного незнакомца, трансвестит в церкви, обличающий священника, когда-то влюбившегося в мальчика из церковного хора... Нет только взаимоотношений между кино и остальным миром; вся история выдумана автором от первого слова до последнего, и режиссер — тоже персонаж. Сентиментального в «Дурном воспитании» удивительно мало. Это кинороман не о любви, к которой тщетно стремятся все три главных героя, а о честолюбии: и Энрике, и Анхель-Хуан — своего рода Растиньяки, Жюльены Сорели, а падре Маноло — трагическая фигура наподобие Вотрена. Вместо итогового удара гильотины «Красного и черного» — закрытая в последнем кадре дверь особняка Энрике Годеда. Многие поставили в вину фильму, что «на нем не заплачешь». Однако Альмодовар ориентировался на film noir, превратив любимца девочек Берналя в типичную femme fatale и заказав одному из лучших современных кинокомпозиторов Альберто Иглесиасу музыку, явно отсылающую к Хичкоку; вряд ли лучшие образцы черного жанра выжимали из зрителей слезу. Правда, роковые отношения здесь завязываются не между мужчиной и женщиной (или другим мужчиной), а между человеком — будь то Энрике, падре Маноло или сеньор Беренгер — и «смутным объектом желания», изменчивым и обманчивым кинематографом, столь блистательно представленным персонажем Берналя, единым как минимум в трех лицах.

Впрочем, великая иллюзия при всем величии остается иллюзией. Потому в «Дурном воспитании» уже привычный свет в конце туннеля обернулся — нет, даже не огнями встречного локомотива, а всего лишь неверными бликами очередного «Прибытия поезда».

ПЕДРО АЛЬМОДОВАР:

«Я не хотел, чтобы фильм превратился в исповедь»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЖАН-ПЬЕР ЛАВУАНЬЯ



Педро Альмодовар на съемках фильма «Дурное воспитание»

Жан-Пьер Лавуанья. Вы говорили, что вам понадобилось десять лет, чтобы завершить сценарий «Дурного воспитания»?

Педро Альмодовар. Эта история сидит у меня в голове уже много лет. Подойти к ней можно было с разных сторон, использовать разные варианты. Был период, меня интересовало прежде всего детство моих героев, их происхождение, семья. Потом в голове возник другой финал, с эпилогом. На третьем этапе я сконцентрировался на Энрике, одном из трех главных героев истории, жертве событий: он был женат, у него были дети. В общем, понадобилось много времени и труда, чтобы понять, каким путем идти, сводя воедино все, что я хотел рассказать в картине. Иногда я вообще терял уверенность в том, что хочу ее снять. Но всякий раз, заканчивая работу над очередным фильмом, я невольно возвращался к мысли об этом сюжете. Он стал настоящим наваждением.

Жан-Пьер Лавуанья. Что вас так притягивало в нем?

Педро Альмодовар. Сам не знаю. Быть может, то, что он основан на событиях моей жизни. Но по этой же причине я, наверное, все время откладывал работу над ним. То, что я все-таки сумел сделать картину, объясняется тем, что наступил момент, когда я перестал думать о себе. Не люблю, когда моя память вторгается в сюжет моего фильма. Однако «Дурное воспитание», как я с собой ни боролся, все равно впитало мой жизненный опыт: в нем есть эпизоды, рассказывающие о местах, где я жил, о людях, с которыми я встречался, о моих личных переживаниях. Однако это не рассказ обо мне. Едва я только обнаруживал в сценарии намек на события собственной жизни, я тотчас его убирал. Я никоим образом не хотел, чтобы фильм превратился в исповедь.

Жан-Пьер Лавуанья. Не потому ли вы выбрали такой финал, в результате чего «Дурное воспитание» по своему жанру стало черным фильмом, а не автобиографическим?

Педро Альмодовар. Да, верно. И этим моим желанием уйти от автобиографичности объясняется задержка в работе. Когда, уже завершая сценарий, я придумал героя, которого зовут господин Беренгер, — бывшего наставника из монастырской школы, жертву собственной страсти, только тогда определился тот сюжет, который был мне нужен с самого начала. По дороге к финалу я малость порастерял свои детские воспоминания. Найдя этого героя, я вернулся назад и переписал сценарий, придав ему черный характер, а также перестроил интригу, во всяком случае частично, принимая во внимание законы черного фильма, то есть обыгрывая ложь и фатальность, без которых черное стало бы серым. На первом этапе работы над сценарием все вращалось вокруг школьной жизни детей. Сюжет был куда более гомосексуальным, чем в фильме, он был немного похож на гран-гиньоль — все это исчезло. Словно время и появление Беренгера позволили очистить историю от ненужных подробностей.

Жан-Пьер Лавуанья. Но кто говорит «черный фильм», тот имеет в виду присутствие фатальной женщины. Не думали ли вы превратить образ Хуана в образ фатальной женщины?

Педро Альмодовар. Хуан в фильме выглядит строптивым ребенком...

Жан-Пьер Лавуанья. ...и эта мысль только в конце пришла вам в голову, или все так и было задумано?

Педро Альмодовар. Я знал, что Хуан — израненная натура, но не знал, как этим воспользоваться. Лишь после того как господин Беренгер помог мне обнаружить порок, все встало на место. Это и придало картине характер черного фильма, а героев наделило определенными индивидуальными чертами. Таким образом, затянувшаяся работа над сценарием принесла пользу!

Жан-Пьер Лавуанья. Тем более что вы не стали упрощать интригу. Структура стала еще более сложной, чем обычно у вас. Герои не только показаны в разных ракурсах, но вы еще прибегаете к флэшбэкам, вводите фильм в фильме, закадровые голоса, переплетаете графический вымысел и литературный с «подлинной» историей.

Педро Альмодовар. Это и стало самым трудным, недаром на сценарий было потрачено столько времени. Я очень люблю игру зеркал в кинематографическом повествовании, люблю сложносоставные сюжеты, которые, подобно русским матрешкам, прячутся один в другой, чтобы оказаться в конце концов одной историей.

Жан-Пьер Лавуанья. Вы снова очень свободно обращаетесь с правилами построения сюжета, прибегая к неожиданным поворотам действия, чтобы раскрыть характеры героев, их чувства. Вы отдаете себе отчет в том, как далеко заходите?

Педро Альмодовар. Во всяком случае, это мне интереснее всего. Но я знаю, когда надо остановиться, испытывая при этом род головокружения и полноту чувств.

Жан-Пьер Лавуанья. Ребенком вы были ближе к Игнасио или к Энрике?

Педро Альмодовар. К Игнасио. Мне немного стыдно признаваться в том, что я был солистом в хоре — как и мой герой. Я пел целыми днями. Священники записали меня на пленку и крутили ее перед входом в церковь, чтобы привлечь паству. Я дорого бы заплатил, чтобы заполучить эти кассеты. Но, боюсь, они пропали... Меня так же, как Игнасио, заставляли читать вслух. Во время трапезы дети не имели права разговаривать — ели в полной тишине. Меня ставили на небольшой эстраде, и я начинал читать. Не могу забыть нашу спальню. Моя кровать находилась посредине. (*Рисует план.*) Пока мои товарищи переодевались в пижамы и залезали под одеяла, я громко читал им жития святых, особенно мучеников. Таким образом, дети перед сном слушали повествования о кровавых событиях, о насилии и смерти. Не случайно мне потом снились странные сны. В них действие разворачивалось,

как в балете. Выглядело это великолепно. Впрочем, отсутствие этих картинок в фильме как раз подтверждает, что «Дурное воспитание» не автобиографическая лента. Я просто не захотел это показывать.

Жан-Пьер Лавуанья. Почему?

Педро Альмодовар. Потому что я это пережил сам. И мне неинтересно было выставлять собственные переживания на всеобщее обозрение. Эти картинки из моих детских снов просто будоражили мое воображение и побуждали придумывать что-то другое взамен...

Жан-Пьер Лавуанья. И одновременно вы показываете сцену на берегу реки, напоминающую сценки из семейных картин того времени...

Педро Альмодовар. Спасибо. Именно такого впечатления я добивался. Река, вероятно, самое радостное воспоминание моего детства. В детстве все было связано с нею. Вспоминая те годы, я тотчас начинаю слышать журчание воды. Что касается секса, совращения мальчика католическим священником, школьным наставником — там же на берегу, — то это случилось не со мной, а с моим товарищем. Я как раз искал, какую кинематографическую форму придать этой сцене, чтобы ничего не показывать и чтобы все было понятно. Поэтому я фиксирую внимание то на сутане, то на руках.

Жан-Пьер Лавуанья. Основное различие между мальчиками заключается в том, что Игнасио не имеет понятия о том, что такое грех. У вас тоже было так?

Педро Альмодовар. Ребенку трудно осознать утрату веры. Я, будучи в возрасте Игнасио, осознал не утрату веры в Бога, а тот факт, что я никогда в него не верил. Именно это осознает и Игнасио во время мессы. Он не верит в таинство превращения крови Христовой в вино. Руки священника, который держит чашу, для него — руки человека, надругавшегося над ребенком. С этой минуты он перестает бояться Бога, анафемы, греха. Некоторое время я считал себя аморальным человеком, но потом понял, что это не так, что у меня собственная этика. Именно перестав верить в свою греховность, я обрел чувство свободы. На этом мое сходство с Игнасио кончается. К счастью, меня не постигла его судьба. (*Смеется.*)

Жан-Пьер Лавуанья. А разве в рассказе о трагической судьбе Игнасио не звучит мотив морального осуждения определенного образа жизни, мотив справедливой кары за распущенность и цинизм?

Педро Альмодовар. О, нет! Игнасио бросает вызов природе. Он испытывает страсть к страсти, страсть к жизни, страсть к своему телу, желание узнать, испытать, понять что-то новое. Он играет с огнем. Рискуя, он сам осуждает себя, сам выносит себе приговор. Господин Беренгер станет орудием судьбы, ибо для того чтобы соблазнить Хуана, он готов на все. В том числе на то, чтобы ускорить смерть Игнасио. Беренгер отлично понимает суть своего поступка, и поэтому его всю жизнь будет мучить мысль, что Игнасио мог бы излечиться от наркозависимости и изменить свою жизнь, и тогда что бы с ним стало? Не следует смешивать мораль в фильме с моими убеждениями в жизни. Мораль черного фильма предполагает, что убийца совершает свой ужасный поступок из любви, не отдавая себе отчета в том, что им манипулируют. Он верит, что получит все от любимого существа, хотя это начало конца.

Жан-Пьер Лавуанья. Вы с самого начала хотели сделать другого героя «Дурного воспитания» — Энрике — режиссером?

Педро Альмодовар. Да. Мне только не хотелось использовать свои детские и юношеские воспоминания. В 80-е в испанском кино было обновление, пришло поколение «новой волны». А потом с кино случилось то же, что и с детскими воспоминаниями. Все, что было мне дорого, исчезло, пропало, растворилось. В фильме мне хотелось показать опьянение свободой, в том числе сексуальной, которую переживала Испания после стольких лет обскурантизма и репрессий 60-х годов, воссоздать аромат тех лет. С ними связаны годы мужания моих героев, ставших взрослыми, героев, которые получили право любить свое тело, свою судьбу, будущее.

Жан-Пьер Лавуанья. Можете ли вы сказать, что Энрике — это вы сами, а Хуан — тот, кем бы вы хотели или боялись стать?

Педро Альмодовар (*смеется*). Нет. Ни то, ни другое. Взаимоотношения актеров на съемках и так достаточно сложные, чтобы добавлять к ним любовные. Я не умею смешивать личное и общее. Общее у нас с Энрике — это страсть к кино. К счастью, в жизни мне не приходилось встречать людей, подобных Хуану! Ни столь же бессовестного актера для этой роли. Мне ближе всех господин Беренгер.

Жан-Пьер Лавуанья. В самом деле?

Педро Альмодовар. Конечно, жизнь у меня сложилась иначе! (*Смеется.*) Я не способен на такие жертвы, как он. Если под сутаной отца Маноло скрывается палач, то, сбросив сутану и превратившись в обывателя, в господина Беренгера, безумно влюбившись в Хуана, этот палач становится жертвой. Жертвой своей страсти. Я всегда отдавал предпочтение жертвам. Выбирая между Лолитой и Гумбольтом Гумбольтом, я предпочту второго. В какой-то момент я подумал: а не сыграть ли мне самому эту роль? Но помешала стыдливость. А также то, что я не обладаю нужной внешностью... На роль Беренгера я видел актера из фильмов Мельвиля, но без шляпы. (*Смеется.*)

Жан-Пьер Лавуанья. Мог ли представить себе мальчик, каким вы были, что он станет прославленным режиссером, каким вы стали?

Педро Альмодовар. Никогда! Правда, в детстве я посмотрел уйму фильмов. Настоящее образование я получил в кино. Как и для большинства людей моего поколения, кино для меня было неким параллельным миром, причем куда более реальным, чем настоящий. Я обожал кино. Я пропадал в кинотеатре, но не имел никакого представления о том, как делается фильм, о том, что для этого вообще нужен режиссер. Я и предположить не мог, что стану режиссером, желание попробовать возникло лет в семнадцать-восемнадцать, когда я понял, что люблю рассказывать истории. С тех пор я только этим и живу. Как это ни парадоксально, но я вижу, что сегодня делать кино стало намного труднее. Эта работа раздирает на части, она так утомительна! Мне бы очень хотелось снять фильм, на котором бы я не так сильно страдал, на котором меня бы не мучили сомнения.

Жан-Пьер Лавуанья. Но эта тяжесть работы никогда не ощущается в ваших картинах. Складывается впечатление, что вам все очень просто удается.

Педро Альмодовар. Ошибочное впечатление! (*Смеется.*) Но тем лучше: зритель не должен чувствовать, сколько труда, пота и боли вложено в работу.

Жан-Пьер Лавуанья. Вы можете объяснить, почему стало труднее работать?

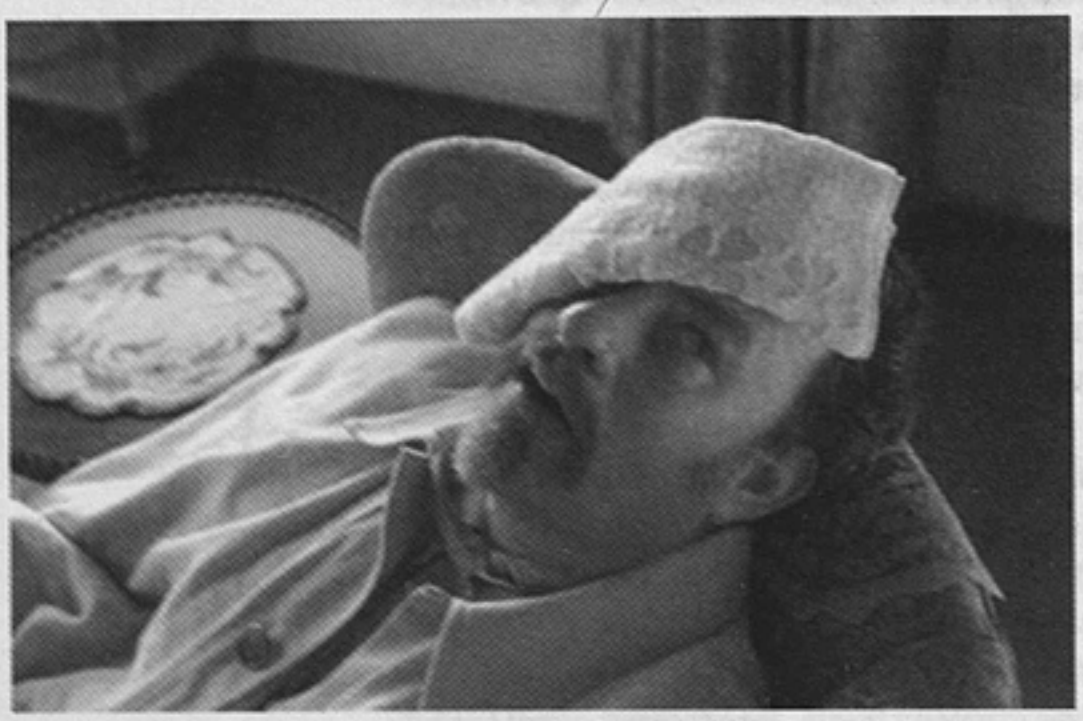
Педро Альмодовар. Наверное, это объясняется безумным стремлением (а если я говорю «безумным», значит, я имею в виду именно безумие) к совершенству. Ты сам попадаешь в капкан, который поставил.

Studio, № 201, 2004, mai

Перевод с французского А.Брагинского

НИНА ЦЫРКУН

Крикнул ворон: «Nevermore!»[1]



«Игры джентльменов» *(The Ladykillers)*
По мотивам оригинального сценария Уильяма Роуза
Авторы сценария и режиссеры **Джоэл и Этан Коэны**
Оператор **Роджер Дикинс**
Художник **Деннис Гасснер**
Композитор **Картер Бурвел**
В ролях: **Том Хэнкс, Ирма П. Холл, Дж.К.Симмонс, Марлон Вайанс, Ци Ма, Райан Хёрст, Дайана Делано и другие**
Touchstone Pictures, Jacobson Company
США
2004

Публика, а также критики разделились на две части: одна часть, которой понравилась последняя комедия братьев Коэн, — это те, кто никогда не видел оригинал, то есть ленту Александра Маккендрика; вторая, соответственно, те, кто британскую версию видел и коэновскую не полюбил. Смотреть «Игры джентльменов» (таково российское прокатное название «Убийц леди») в исполнении Коэнов — все равно что пересаживаться из новенького ручной работы «Роллс-Ройса» в подержанный конвейерный «Форд». То есть, конечно, это не раздолбанный «Москвич», ехать можно, и даже с комфортом, но нет ощущения эксклюзивности.

Вообще-то, четко обозначившееся движение братьев в сторону мейнстрима можно только приветствовать, в этом ничего плохого нет. Только почему-то это у них получается все хуже и хуже. «О, где же ты, брат?» был комедией веселой и ладной, «Невыносимая жестокость» на удивление вторичной, но все же весело и ладно сыгранной, «Игры джентльменов» получились рыхлыми, монотонными, да еще прослоенными шутками не лучшего разбора. Единственное, что временами радует, — щедро рассыпанные по картине гэги, но и они забавны через раз, а те, что повторяются неоднократно, вскорости перестают смешить. Похоже, что по пути к мейнстриму Коэны слегка заплутали и двинулись вслед вызывающе грохочущей тачке братьев Фаррелли, что само по себе опять-таки неплохо, но им конкретно генетически несвойственно.

[1] Nevermore — никогда — рефрен из баллады Эдгара Аллана По «Ворон», аллюзии на которую обильно рассыпаны в фильме братьев Коэн.

Сюжет остался в общих чертах прежним. Группа жуликов под руководством умного дяди желает взять сейф плавучего казино. Для этого они под видом музыкантов-любителей снимают подвал в доме старушки негритянки и роют подкоп, а когда деньги уже в руках, хозяйка узнает, кто и зачем у нее проживает, и по своей богобоязненности требует вернуть денежки по принадлежности. Ее пытаются урезонить, подкупить, но все аргументы бессильны против упертой старушенции, и остается одно — убить леди. Вот только выясняется, что никто из компании не хочет идти на это дело — по всяким личным причинам, а более всего потому, что прикипели к ней душой.

Сюжетные различия обеих версий, в сущности, невелики. Конечно, в первую очередь поменялось место действия — теперь оно находится не на лондонском отшибе, а на берегу Миссисипи. Старая леди превратилась в чернокожую баптистку (Ирма П. Холл), помешанную на ненависти к хип-хопу. Вместо попугайчиков, любимцев леди, появился рыжий котяра. Изменились также имена персонажей. Но тут уже замена существенная. У Маккендрика имена или клички были вполне обыкновенные — профессор Маркус, Луис, Майор, Гарри, Один Раунд. У Коэнов — претенциозно комические, недвусмысленно указывающие на то, что перед нами не живые люди, а карикатуры: профессор Голдуэйт Хиггинсон Дорр, Гавейн МакСэм, Гарт Пейнкейк (Блин), а Майор «дослужился» до Генерала. Понятно: нам стараются сделать смешно.

Голливуд выставил против англичанина Алека Гиннесса, игравшего «профессора» у Маккендрика, свой лучший кадр — Тома Хэнкса. Хэнкс комедией владеет, но давно ее не играл, поэтому взялся за проект с энтузиазмом. Вероятно, и все прочие взялись с энтузиазмом, потому что в отдельности против каждого из актеров ничего худого не скажешь. Все стараются, но от этого старания делается неловко. Вся актерская группа — словно предоставленные сами себе детишки; они резвятся, как могут, но так, будто друг с дружкой не знакомы и отчаянно стеснительны, познакомиться не смеют.

Прелесть старой английской комедии заключалась прежде всего в том, что все артисты играли свои роли абсолютно серьезно, без всякой натуги. Играли, как обыкновенных людей — но каждого со своим характером, — попавших в необыкновенную ситуацию. Тут наоборот. Ситуация, после целого ряда фильмов — от «Мелких мошенников» Вуди Аллена до «Ограбления по-итальянски» Ф. Гэри Грея, где тоже рыли туннели туда, где денежки лежат, — стала вполне заурядной. Вот только характерами тут не пахнет, вместо них назойливые «знаковые» черты — хроническая диарея у одного, трюк с заглатыванием горящей сигареты у другого, по-идиотски отвисшая челюсть у третьего, матюки у четвертого. У главного, то есть профессора ГХД, зигмундфрейдовская бородка, мягкая интеллигентная интонация и декламация стихов Эдгара Аллана По. У профессора Маркуса—Гиннесса, правда, тоже, как и у Хэнкса, был парик и вставные длинные зубы, но главной его прелестью были не эти внешние атрибуты, а смиренная «анонимность», способность умирать в персонаже, становиться незаметным. Когда же смотришь на Хэнкса, думаешь не о профессоре с тройной фамилией, а о том, как хорошо играет артист Том Хэнкс и что почаще бы ему работать в комедиях.

Гэги, как было сказано, — лучшее, что привнесли американские братья в разрушенную до основания мануфактурную постройку британцев (если не считать вправду забавных музыкальных интерлюдий — хорового пения псалмов в церкви). Однако лучшее — не значит отличное. Ну, скажем, довольно примитивный мотив с портретом покойного мужа старой леди, который реагирует на перипетии сюжета, испуганно тараща глаза или возмущенно вздымая брови; опять-таки довольно неуклюжая реализация метафоры «телевизор — современный очаг» — телеприемник в доме дамы располагается в камине. Стопроцентно срабатывают, пожалуй, только два гэга: неизменно проплывающая под мостом баржа, на которую сначала скидывают мешки с землей, а потом трупы по очереди выходящих из игры мошен-

ников, и рыжий котяра, в качестве эффектной точки сюжета несущийся к мосту и выпускающий из зубов оторванный палец неудачливого взрывника, чей труп только что спустили на баржу, вдогонку его бывшему обладателю.

«Убийцы леди» Александра Маккендрика стали лебединой песней студии «Илинг», которая в том же 1955 году была продана Би-Би-Си. Но на дверях ее здания до сих пор висит табличка: «Здесь на протяжении четверти века создавались фильмы, раскрывшие британский национальный характер». На дверях студии «Тачстоун Пикчерз», которая загорелась идеей на свой манер переснять британские комедии (а идея разрабатывалась почти десять

«Игры джентльменов»

лет и предлагалась для реализации, в частности, Барри Зонненфельду, да он отказался), вряд ли напишут нечто подобное. Хотя определенным «знаком» авторы пометили и эту территорию, внеся в актерский набор дежурный этнический мотив: здесь помешанная на религии леди-негритянка, сексуально озабоченный чернокожий парень в бейсболке, дебил-ирландец (возможно, намек на профессию полицейского, традиционную для американских ирландцев), вьетнамский ветеран с итальянской внешностью и неумелыми руками. «Национальный характер», как видим, описан довольно грубовато и стереотипно.

О чем уж точно не стоит жалеть, так это о том, что вторая задумка «Тачстоун» — сделать римейк самой блистательной английской комедии «Добрые сердца и короны» — пока не осуществилась.

Nevermore.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

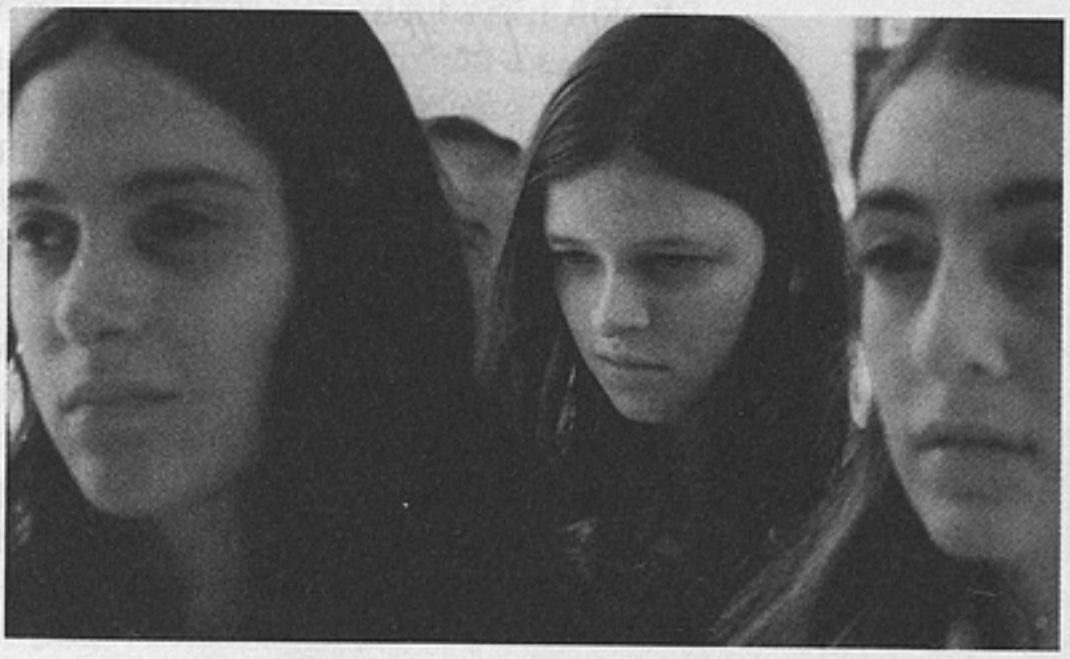
Сила трения

Сила сопротивления, направленная противоположно перемещению тела, называется силой трения. На силу трения влияют: нагрузка, скорость перемещения тел, шероховатость их поверхностей, температура, наличие смазки. Трение используется в ременных и фрикционных передачах, в тормозах и т.п., но оно же вызывает нагревание и износ различных частей механизмов и машин.

Советский энциклопедический словарь

Чтобы появился этот фильм, в небе должны были сойтись две звезды. Одна сияет уже давно, это звезда Педро Альмодовара, и, как мы теперь знаем, она обязана своим ярким светом «дурному воспитанию», полученному испанским режиссером в католической школе. Другая звезда загорелась недавно над аргентинским кино: нет фестиваля, где бы фильмы из этой страны не считались the hottest — самыми горячими, самыми желанными. Новое подтверждение истины о том, что экономический кризис и политическая нестабильность могут стимулировать мощный художественный процесс и продуцировать свежие идеи.

Лукресия Мартель заявила о себе пару лет назад в Берлине фильмом «Топь», где были в наличии энергия, самобытность и слегка подернутый мистикой образ аргентинской провинции. «Святая девушка» (другой перевод — «Святоша») сохраняет место действия (провинция La Cienaga, что и означает «топь», «болото»), но идет вглубь, в третье измерение, в сердцевину национальной души. При всей своей «аргентинскости», это кино более универсального содер-



«Святая девушка» ***(La Niña santa)***
Авторы сценария **Хуан Пабло Доменеч, Лукресия Мартель**
Режиссер **Лукресия Мартель**
Оператор **Феликс Монти**
Художники **Кока Одериго, Грасиэла Одериго**
Композитор **Андрес Херсензон**
В ролях: **Мерседес Моран, Карлос Беллосо, Алехандро Урдапильета и другие**
El Deseo S.A., Fondazione Montecinemaverita, Hubert Bals Fund, Lita Stantic Producciones
Испания — Италия — Аргентина
2004

жания: именно поэтому его поддержала испанская компания El Deseo, продюсером которой является Агустин Альмодовар, брат Педро. Сам же Педро высказал на своем интернетовском сайте восторженные слова по адресу Лукресии Мартель. И даже после неоднозначного приема, который «Святая девушка» встретила в Канне, клан Альмодоваров подтвердил, что верит в талантливую аргентинку и будет дальше с ней сотрудничать.

Тема картины — зеркальное отражение той, что лежит в основе «Дурного воспитания»: запретная любовь и фрустрации католического сознания. Здесь испанцы всегда были чемпионами. Альмодовар исследовал самый радикальный вариант: гомосексуальность как изнанка чувственных ритуалов в однополой монашеской среде. Лукресии Мартель ближе скорее классический гетеросексуальный вариант Бунюэля, получившего в наследство «мир, полный вытеснений и подавлений» — мир, исследованный через шокирующие женские образы «Виридианы», «Дневной красавицы», «Тристаны». Однако кинематографический язык, который использует Мартель, современнее и в этом смысле ближе Альмодовару. И еще: это язык с сильным аргентинским акцентом, сухой и в то же время страстный, дезориентирующий, идиосинкразический, сбивающий с толку, не поддающийся элементарной расшифровке.

События фильма сконцентрированы вокруг отеля «Термас», где, с одной стороны, пациенты принимают сеансы талассотерапии, водного массажа, работают над продлением красоты — словом, заняты телесным совершенствованием. С другой — здесь же периодически проходят профессиональные симпозиумы врачей. Именно в отеле (один из излюбленных микрокосмов кинематографа) пересекаются пути гламурной дамы Элены, хозяйки гостиницы, и доктора-отоларинголога Хано, мужчины средних лет, сексуально озабоченного, как многие женатые врачи его возраста. Между ними, связанными неким медицинским экспериментом (Элена обладает феноменальным слухом, а Хано демонстрирует на ней свой метод лечения), возникает не то чтобы роман, но ритуал ухаживания.

Если драматургия требует треугольника, то его должна замкнуть фигура дочери Элены — юной Амалии. Она и ее подруга Хосефина (благодаря которой треугольник превращается в четырехугольник) заняты распеваниями гимнов в церковном хоре и дискуссиями о святости. Хосефине до святости далеко: она, судя по всему, строго блюдя девственность, тайно занимается петтингом со своим дружком и одновременно бросает довольно многозначительные взгляды на подругу. Амалия же и впрямь грезит о духовном совершенстве, о том, какая прекрасная цель в жизни — спасти чью-то грешную душу.

Впрочем, Хано знакомится с Амалией вовсе не в церкви и даже не в отеле, а в уличной толпе, где он сзади прижимается чреслами к девушке. Не подумайте, будто Хано хулиган и маньяк: в южных странах вообще, а в Аргентине в особенности, широко распространена эта невинная девиация под названием фроттаж (от французского frotter — тереться). В автобусе, на остановке, в очереди мужчина упирается своими гениталиями в девичью плоть, рискуя, конечно, получить гневный отпор, но часто не без основания рассчитывая на покорную взаимность. Тогда удовольствие становится особенно острым, но существует нерушимое правило: «секс» должен быть анонимным, ни в коем случае нельзя спугнуть партнера, заглянуть ему в глаза.

Амалия, при всей ее сдвинутости на религии, конечно, знакома со старинным аргентинским обычаем, но ведет себя не по правилам. Она поднимает взгляд и в упор смотрит на Хано; мало того, она в него до смерти влюбляется, по-прежнему полагая, что имеет цель спасти грешника. Связь между сексуальным пробуждением подростка и завуалированной чувственностью католицизма вроде бы вырисовывается как центральная тема фильма. Обычно в таких случаях — чего не избежал и Альмодовар — следует порция обличения «лицемерной религиозной морали».

Нельзя сказать, что и сейчас этого в картине нет. Однако и любовный треугольник, и вообще вся структура сюжета, вроде бы вырастающего из этой коллизии, с самого начала деформируются. Фильм, казавшийся последовательно повествовательным, обнаруживает совсем другую природу. В нем появляются сцены и кадры, вызывающие недоумение и неясную тревогу. Так, Элена подозрительно нежно общается с неким Фредди, а по телефону о чем-то нервно говорит с женой своего бывшего мужа; потом оказывается, что Фредди — ее родной брат, живущий в том же отеле, а смысл настойчивых телефонных звонков соперницы так и не проясняется.

Еще более странен, почти сюрреалистичен эпизод, когда девушки слышат страшный шум, после чего появляется голый мужчина, и все воспринимают это как само собой разумеющееся. И только потом выясняется, что человек упал из квартиры, находящейся двумя этажами выше, но при этом совершенно не пострадал, — это событие в глазах девушек становится доказательством того, что в мире возможны чудеса. И уже не удивляешься, когда в пятый раз камера следует за группой уборщиков с моющими спреями: они явно появляются, чтобы символически прочистить воздух в этом застоявшемся, мещанском, преимущественно женском «болоте».

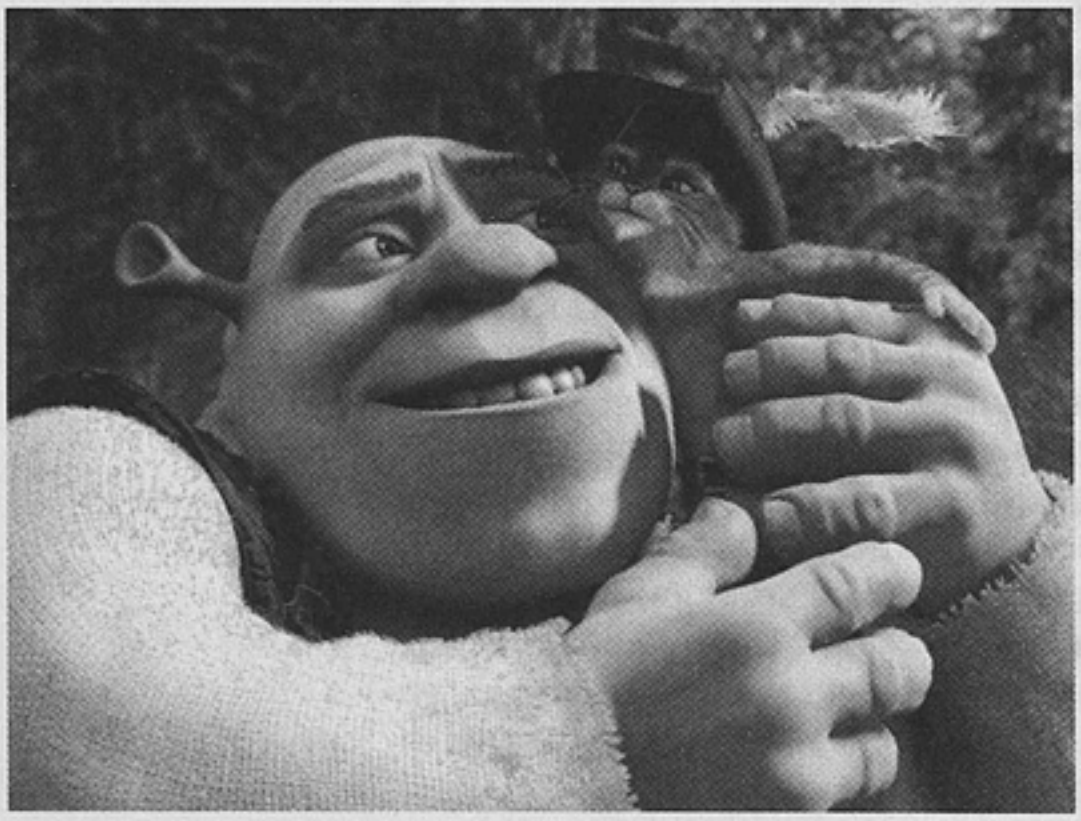
Круг превращается в эллипс, мелодрама скользит на пограничье с комедией ошибок, а то, что происходит в конце фильма, дало основание критикам говорить про «танталов финал». Можно ожидать, что он будет ужасен: Амалия «все» рассказала Хосефине, а та предала любимую подругу, раскрыв тайну своим консервативным родителям. В микрокосме фильма назревает вселенский скандал. Но, сведя всех героев на одном пятачке и связав их напряженными отношениями, Лукресия Мартель, как и ее герои, ограничивает дело «петтингом» или «фроттажем», так и не завершая свое кино «оргазмом» — социальным или психологическим взрывом, бурным разоблачением, кризисом ценностей. Режиссер просто меняет ракурс, уходя от прямой кульминации и избегая разрядки, оставляя свой мир вздыбившимся от напряжения. Мы видим двух купающихся в бассейне девушек — Амалию и Хосефину, они уплывают за кромку кадра, влекомые то ли латентным лесбийским чувством, то ли желанием друг дружку утопить.

Впрочем, «танталов финал» по-своему подготовлен. Режиссер с самого начала надевает маску подвыпившего водителя, словно не знает, куда ему повернуть и какую включить скорость, так что поездка в такой машине и впрямь довольно мучительна, а пассажир-зритель подвергается разнообразным истязаниям. Но это никак не следствие робости или неумения. Нет сомнений, что известная своей требовательностью Лукресия Мартель (монтаж и постпродакшн картины заняли восемь месяцев) изматывает нас намеренно. Провокативная непрямота и косноязычие столь же принципиальны для ее кинематографического почерка, как скольжение между жанрами, как атмосфера упадка и клаустрофобии, как асимметричная композиция кадра и дребезжащий за кадром электронный звук термена — как будто бы трутся одна о другую составные части, «шестеренки» фильма.

Возможно, ключом к нему мог бы стать мотив ревности — Хосефины к Хано и Амалии к Элене, — который прослеживается через сложную систему взглядов. В пользу этой версии говорит то, что ревнивые взгляды прокомментированы классической мелодией из «Кармен» Бизе, а одну из героинь зовут Хосефиной: женский аналог Хосе. В этом случае «Святую девушку» можно рассматривать не только как гетеросексуальный вариант «Дурного воспитания», но и как гомосексуальную вариацию «Кармен».

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Акция зеленых



«Шрек-2» *(Shrek 2)*
Авторы сценария **Эндрю Адамсон, Джо Стиллман, Джей Дэвид Стэм, Дэвид Вайс**
Режиссеры **Эндрю Адамсон, Келли Эсбёри, Конрад Вернон**
Старший мультипликатор **Роман Хьюи**
Спецэффекты **Кен Биленберг**
Композитор **Гарри Грегсон-Уильямс**
Роли озвучивали: **Майк Майерс, Эдди Мёрфи, Антонио Бандерас, Кэмерон Диас, Джули Эндрюс, Руперт Эверетт, Лэрри Кинг и другие**
DreamWorks SKG, Pacific Data Images, DreamWorks Animation
США
2004

В том потоке, который ежегодно сходит с американского киноконвейера, стать проходным фильмом и потеряться нетрудно. Особенно милой мультяшке-обаяшке про доброго зеленого урода из болота, болтливого верного осла и принцессу, которая по щучьему велению, по своему хотению навсегда превратилась в зеленую тетю-мотю. Если про Гекубу еще как-то можно сказать, что взрослому культурному человеку может быть до нее какое-то дело, то у Шрека вроде бы не должно быть особых шансов это заслужить. Однако вот уже четыре года он возглавляет рейтинги «лучших», «остроумных» и даже «важных» героев. Важное не обязательно должно важничать, а лучшее — задирать нос и быть скукой смертной. Кино создано, чтобы дарить ощущение счастья — как птица для полета.

Правда, начиналось все как едкая сатира — как война студии DreamWorks с омертвевшей диснеевской традицией. Продюсер Джеффри Катценберг, один из соучредителей DreamWorks, с громким скандалом покинул крупный пост на «мышиной фабрике», не сойдясь по творческим и личным вопросам с президентом студии Майклом Айзнером. Сценарий «Шрека» содержал слабо закамуфлированный личный выпад против Айзнера в образе лорда Фархада, заносчивого и трусливого властителя земель, сопредельных Шрекову болоту. Его королевство Дюлок — пародийная и весьма близкая к оригиналу копия «Диснейленда», из которого Фархад решил изгнать всех сказочных героев, предложив владельцам сдать их за вознаграждение в пункт приема вторсырья. И вот три медведя сидят в клетке, семь

гномов скованы кандалами и тянутся унылой цепочкой к фургону, целых двадцать монет кто-то сумел выручить за ведьму, на очереди три поросенка, волк и семеро козлят. А Белоснежка и Золушка переведены в разряд «горячих» девушек-невест на выданье, которыми торгует говорящее Волшебное зеркало. Папа Карло продает за гроши Пиноккио, называя его одержимой игрушкой, а полено с задорным зеленым листочком на длинном носу отчаянно вопит, что оно настоящий мальчик и не продается. В общем, страшная картина депортации малых народов с исторической родины. Лорду Фархаду больше не нужны сказки, его мечта — женитьба на настоящей принцессе с помощью Зеркала, в котором только три слепых мышонка не увидят магический экран телевизора с интерактивной связью. Ради обладания Зеркалом он — о ужас! — отрывает у Пряничного Человечка ножки. Однако все-таки создателям фильма хватило мудрости подняться выше этого язвительного внутреннего подтекста.

Исходная борьба с диснеевской рутиной в «Шреке» — это чепуха того же рода, что и антибушевский пафос «Фаренгейта 9/11». Злободневная фактура, не более того. За пределами Голливуда карикатура на Майкла Айзнера и тоталитарный диснеевский контроль над рисованными сказками звучат, как хлопок одной ладони. Кого волнует, что Айзнер обсчитал Катценберга при расчете, а тот вернул недополученное через громкий судебный процесс и дал сдачу в виде Фархада? Только знаток американских киношных нравов оценит необычное произношение имени этого персонажа как Фаркуад (почти fucked). И разве что люди, близкие к руководящим кругам студий-мейджоров, разведут руками, обсуждая, в чем же соль того, что Фархад коротышка. Ведь его прототип Айзнер отличается вполне высоким ростом. Потому что соль совсем в другом, а fucked Фархад-Фаркуад нужен для того, чтобы потревожить Шрека в его болоте.

О, этот Шрек, эта бархатная революция во плоти. И какой плоти! Людоед-громила, который принимает душ из первосортной грязи, ест фрикасе из лягушек и жареных на вертеле луговых крыс, виртуозно делая себе свечи для торжественных случаев из собственной ушной серы. Он живет в одиночестве, свернул уши в трубочку, чтобы ему никто на них не навешал лапши, и самолично украшает свои владения табличками «Осторожно, людоед». Он законченный мизантроп, но людей, которые гоняются за ним с вилами, почему-то не ест — ну не вызывают эти трусливые и глупые люди у него аппетита. Он сидит в сортире и читает сказку, в которой ему очень скоро придется стать главным действующим лицом. А сказка, естественно, про принцессу, про то, что лежит на ней ужасное заклятье и потому сидит она в высокой башне драконьего замка, ожидая своего суженого, который поцелует ее первым настоящим поцелуем и расколдует. «Что за ерунда! Вот дерьмо!» — вопит возмущенный Шрек (и мы с ним) и вырывает страницу, чтобы воспользоваться ею как туалетной бумагой.

И вот тут-то проданные герои прошедших дней как раз и были сброшены в болото коротышкой Фархадом. «Дерьмовая» сказка вламывается в холостяцкий дом. Симпатяга Шрек в полный рост пытался показать свой нелюдимый нрав — совсем как Джек Николсон в «Лучше не бывает» или даже скорее как детсадовский директор Евгений Леонов, изображающий вора в законе. «Уберите покойницу со стола!» — орет Шрек, когда семь гномов, несущие спящую Белоснежку наперевес, как таранное бревно, избавляются от своей поклажи прямо у него перед тарелкой. Поздно: Серый Волк уже лежит в его кровати, во дворе разбит лагерь для перемещенных лиц, а в друзья ему набивается никчемное, назойливое, болтливое животное — говорящий Осел не из какой сказки. Именно с ним Шрек отправится ко двору Фархада искать справедливости. Там Шрек невольно станет победителем в рыцарском турнире и в обмен на свое болото будет вынужден пойти спасать принцессу Фиону, избранницу Фархада. Принцесса, как ей и положено, будет заточена в высокой башне. Башню, как и положено, будет охранять дракон. Как и положено, принцесса влюбится в своего избавителя, а не в лорда Фар-

хада. С лица-то воды не пить. И, как положено, у сказки будет счастливый конец. Но не такой, как положено в сказке. И не с теми подробностями.

Фамилия исполнителя роли графа Орлока в «Носферату» Мурнау, немецкого актера Макса Шрека, прослывшего в народе самым настоящим ночным чудовищем-вампиром, дана в качестве имени заглавному герою. Но Шрек тут больше похож на Сирано де Бержерака, влюбленного остроумца-мизантропа, на лицо ужасного, но доброго внутри. А вот Фиона — это как раз чистейший граф Орлок или, может, сам Макс Шрек, царевна-лягушка, невинная жертва собственной двуличности. Дневная красавица на закате превращается в ночное чудовище. Эта перемена только внешняя, но ее приходится скрывать, как тот зеленый и квакающий скелет в шкафу, который зовется прошлым ее отца. Правда, проклятие можно легко отменить: сидишь себе в замке, ждешь Принца, он убивает дракона, дарит тебе первый поцелуй, опля и ты — круглосуточная красавица. Однако Прекрасный Принц, который был самым храбрым (тут следует скептическая пауза) и самым красивым (тут он встряхивает длинными волосами с идеальным мелированием) в Дальнем-Предальнем Королевстве, торопился только на словах. Борющийся за суверенность своего болота, Шрек успел дотопать раньше. Поэтому была раскрыта половая принадлежность дракона. Поэтому Драконiха осталась жива и нашла себе предмет обожания — Осла. Поэтому Фиона каждый вечер должна уединяться до восхода солнца. Поэтому дорога к объятиям лорда Фархада была столь долгой. Поэтому Шреку пришла в голову парадоксальная мысль: «Вот этот цветок красивый, и он мне не нравится. Но Фиона красивая, а мне нравится». Правда, Фархад, этот подзабытый осколок антидиснеевской сатиры, пока не желает сдавать свои позиции. Но тут уж любой дурак догадается, что, сколько ни пародируй самовлюбленные речи Айзнера, но не он подарит Фионе тот самый заветный первый поцелуй «в диафрагму». Однако при этом вместо положенного хэппи энда, с какой стороны ни зайди, открывается вид на бесконечный тупик с точки зрения традиционной сказки. У принцессы есть две сущности, у Шрека в запасе только одна — он людоед, таким уродился, таким помрет, хоть людей и не ест. Он цельная натура, и в этом его большой сказочный минус. Принцессу его поцелуй навеки сделает обычной привлекательной барышней с хорошей родословной, легкой добычей фархадов и прекрасных принцев. И что? Опять утешаться тем, что красота якобы спасет мир? Судя по «Шреку», эта сентенция — прибежище кичливых недомерков и подлых феечек-крёстных, мечтающих прибрать чужое королевство к рукам. Но Фиона — настоящая пара для Шрека. Она выбрала любовь и некрасоту. Чего в сказках да и в жизни практически не случается.

Конечно, сентиментальное ядро сюжета состоит из банальностей. Авторы привили к детской сказке всего лишь внятную и правильную политкорректную идею о праве каждого на непохожесть. Но сделали это так легко, смачно и шиворот-навыворот, что даже все чудеса «Форреста Гампа» рядом со «Шреком» смотрятся бледной поганкой. Как оно обычно бывает? Красавица, пожелавшая иметь у себя на тумбочке аленький цветочек, отправляется в плен к чудовищу, чтобы оно папу не трогало. А чудовище ее ублажает фруктами и музыкой, на глаза не показывается, восхищается добротой и самоотверженностью красавицы. Она, как все женщины, влюбляется в голос, но падает в обморок при виде избранника. И только опять-таки ее доброта и самоотверженность спасают жизнь чудовищу, которое в качестве награды тут же становится Прекрасным Принцем. Однако в «Шреке» таких пошлостей быть не может. Интонация, с которой рассказана его история, если не цинична, то, по крайней мере, саркастична. Здесь Пряничного Человечка пытают молоком, а про Белоснежку сообщают, что она жила с семью гномами, но, вообще-то, девушка приличная, не дешевка. Драконiха, охраняющая замок, готова влюбиться хоть в Осла, лишь бы не бедовать свой бабий век в одиночестве. В случае самого Осла, как говорит Шрек, трюк не в том, что он болтает, а в том, как его заставить заткнуться. Заточенная принцесса

в ожидании рыцаря-спасителя изучает кунфу и применяет его, летая, как Тринити в «Матрице», на разбойнике Робин Гуде. А когда ей потребуется яичница на завтрак, то она может спеть с чудесной птичкой смертельный дуэт — птичка просто лопнет от принцессиного верхнего до и оставит яйца ей в наследство. Главным и суперположительным героем сказки становится не красавица, а не слишком закомплексованное чудовище, урод из глухомани, презирающий цивилизованный политес. И это хорошо. А то, что у него нет в анамнезе никаких возможностей превратиться в Прекрасного Принца, просто замечательно.

Тем более что место принца уже занято. Правда, Прекрасный Принц, увы, как это часто бывает, полностью выкроен по двусмысленным лекалам мужских глянцевых журналов, совершенно внятно адресованных скорее геям, чем натуралам. Вместе с ним мы въезжаем во второй фильм, в котором пародируются голливудские нравы и церемонии с достоверно воспроизведенной Родео-драйв (здесь это Ромео-драйв), а также всеми звездными понтами. Принц, которого мама Фея прочит в будущие короли, скачет через моря и горы, потряхивая своими прекрасными волосами, как в рекламе шампуней от перхоти. И, пройдя весь маршрут, с изумлением оказывается перед кроватью в доме Шрека. А там снова развалился Волк и читает Pork Illustrated (в рекламном трейлере у него в руках был New Porker с элегантной свинкой на обложке — посвящение Уильяму Стейгу, сочинившему «Шрека»). Принц мгновенно доказывает свою неспособность быть главным героем такой сказки. «Принцесса Фиона?» — якобы близоруко щурясь, в ужасе спрашивает он. «Нет!» — рявкает Волк. «Слава богу!» — облегченно вздыхает Принц. Вот и пытайся рядом с такими, с позволения сказать, суженными выбирать свою правильную сущность. А у Фионы и Шрека, обручившихся кольцами всевластия из «Властелина колец», медовый месяц. Они вместе бреются по утрам, скачут по полям, целуются на берегу и окончательно разделываются с Disney: когда прибитая океанской волной Русалочка пытается поцеловать Шрека, грозная Фиона отволакивает ее, как селедку, за хвост обратно в воду. Жизнь прекрасна. Но Красная Шапочка в один прекрасный день приносит молодоженам приглашение навестить папу-маму в Дальнем-Предальнем Королевстве. Естественно, без Осла эта поездка была бы неполной, но при всей остроумности его реплик он всего лишь занимает место глупого, назойливого, болтливого животного, по его же собственному выражению. И уж там, в Королевстве, все скелеты из шкафов повыпадают, пока тесть с крестной будут пытаться всеми сказочными силами разлучить Шрека и Фиону.

Все проблемы сиквела налицо: приходится буксовать на том месте, которое было особенно успешным в первый раз, но при этом наполнять старые формы новыми приколами. И то и другое удалось вполне, хотя сама по себе история несколько жидковатей, чем в первом «Шреке». А главное — Шрек, это самое умное и обаятельное порождение американской политкорректности, перестал быть приколом. Идея непохожести, невписанности во внешние стандарты уже отыграна, но героев заставляют еще раз, на бис сделать свой выбор. И вот тут наконец появляется тот самый новый прикол — наемный убийца Кот в сапогах, которого озвучивал Антонио Бандерас и вложил в него, как говорится, частичку своей души. Правда, рыжий котик-обормотик, хотя и машет шпагой, не слишком похож на Зорро и обожает на досуге вылизывать себе известно что. Скорее, это вполне комплиментарная пародия на великолепного и недвусмысленно ориентированного Джека Воробья, героя Джонни Деппа из «Пиратов Карибского моря». Котяра получает королевский «заказ» на Шрека, потом встает на его сторону, борется с Ослом за любовь и внимание Шрека, при драке выбрасывает когти, как Росомаха в «Людях Икс», но его коронный боевой прием — фальшивые «котеночьи» глаза, полные несчастья и обиды, сбивающие всех с толку. А когда в финале они вместе с Ослом поют рикимартиновский шлягер La Vida Loca, то котик откидывается на стуле, как героиня «Танца-вспышки», и на него

выливают ведро воды. Котик по всем параметрам переиграл тут Шрека, хотя и у него здесь есть чудесная сцена распития волшебного элексира на троих — с Ослом и поганкой. Неплох финальный трюк, когда Король, страстно не желавший, чтобы дочка осталась навеки зеленой, самоотверженно спасает ее от злой волшебной палочки Феи и в столкновении получает назад свою «подлинную сущность». Но лучше всего то, что Королева, не моргнув глазом, принимает его в образе жабы, как родного. Все остальное, как и в первом «Шреке», скроено из намеков на все, что есть популярного в американском шоу-бизе. В общем, хохмы на каждый день. От оскаровской «красной дорожки» и цитат из «Человека-Паука», «Чужого», «Индианы Джонса», «Зуда седьмого года» или сериала «Копы» до мелочевки типа упоминания клуба «Кит-Кэт» из фильма «Кабаре», вывески «Версачечная» (Versarchery), афиши с фильмом Lethal Arrow 4 (речь, конечно, о снимающемся «Смертельном оружии»), закусочной Burger Prince, где подают сэндвичи с крысятиной (понятное дело, в оригинале это Burger King), или мороженого «Баскин Робин Гуд» (приторная продукция «Баскин Робинс»). Каждый выловит из этого моря, что ему понятно. А кто не выловит ничего, все равно получит свой кусочек счастья.

Пусть специалисты рассуждают о трехмерной графике и проблемах замены рисующей руки бездушной машиной. Дело не в способе и не в компьютере. За его пультом всегда сидит человек с руками. Никакая программа Photoshop не сможет самостоятельно нарисовать даже черный квадрат Малевича, не то что ручки-ножки-огуречик. Поэтому со стороны, из зала, вопрос только в эмоциях. Анимация и глубокое произведение — вещи, в принципе, не слишком совместные. Мне могут возразить и поклонники «Сказки сказок», и фанаты Миядзаки. На здоровье. Но оба эти примера всем замечательны, за исключением пафоса, который не идет анимации, заставляя ее, как Шрека, стесняться своей сущности. Нарисованная реальность должна быть наивна, глуповата, оставлять впечатление естественности и рискованно балансировать на гранях банальности, из которой соткана психология любого нормального человека. Поэтому и «Сказке сказок», и «Принцессе Мононоке», и «Шреку» совсем не нужен пафос, для того чтобы сказать о важном. К примеру, о том, что современным рафинированным мужчинам (лорды они или принцы) женщина нужна только из-под палки, для достижения цели — стать королем. Поэтому принцессам (и феминизм тут ни при чем) остается по самоучителю разучивать приемы кунфу, законы ухаживания, кулинарные рецепты, уныло ожидая исполнения своей участи. И только если появится настоящее мужское чудо-юдо из болота, подойдет и скажет: «Меня зовут Шрек. Просто Шрек» — жизнь удалась. Нет, не красота спасет мир. А погода в доме, которую в сказках называют «жили долго и счастливо».

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Наука забывать

Приспособившись к поощряемым (фестивалями, критикой) новациям кино, как к дежурному ритуалу, перестаешь им и удивляться. И порой теряешь остроту зрения, избалованного нормами-догмами, афектами-эффектами продуктов современного арт-рынка. В результате замыленный взгляд наиболее важное и неожиданное пропускает. Не так ли случилось с «Джеки Браун» Тарантино, где он многих оскорбил умнейшим отказом от товарного радикализма, от «собственной персоны» — проявлением еще большей и совсем непродажной свободы? Между тем без той передышки или задержки дыхания, камерной паузы и «подражания природе» не было бы эпического бурлеска «Убить Билла». Присудив же теперь Гран-при ленте Пак Чан Вука Old Boy, Тарантино, возможно, отблагодарил своего южнокорейского союзника, расширившего границы бульварного чтива до масштаба греческой трагедии, оживившего «старинные» техники киноиллюзионизма — от киногении балагана до монтажа аттракционов, от небрежения правдоподобием до реализма и вдобавок обновившего «новые» мотивы, что разгулялись в последних фильмах самого Тарантино. А также поддержал благотворный настрой на борхесовскую «науку забывать», выстраивая «цепочку упрощений», из которых, как писал аргентинский классик, и состоит наша жизнь. Похоже, что помогающей выжить «науке забывать» посвящена не только история, рассказанная в Old Boy, — ей подчинены формальная логика, стиль, поэтика картины Пак Чан Вука. Так или иначе, вольно или нет Old Boy дает повод поразмыслить над границами между «ста-

Old Boy

Авторы сценария **Хван Джо Юн, Лим Чун Хён, Пак Чан Вук**

Режиссер **Пак Чан Вук**

Оператор **Чон Джон Хун**

Художник **Рю Сон Хи**

Композитор **Чо Ён Вук**

В ролях: **Чой Мин Сик, Ю Джи Тхэ, Канн Хе Чон**

Show East

Республика Корея

2003

рым» и «новым» в кино, преодолевшем другие границы — между «авторским» и «зрительским».

Old Boy — классический пример невербального искусства, и здесь он, безусловно, сближается с кинематографом Голливуда. Не случайно, работая над фильмом, режиссер говорил себе: «Это более или менее похоже на вестерн». Но к этому вымершему жанру Пак Чан Вук относится не как к редимейду (на манер Тарантино), а именно — на романтический лад — как к утраченному образцу: поэтической метафоре, источнику вдохновения. Плоду фантазии и романтического забвения — наравне с куда более близкими нашему времени экранными формами. Это забвение как обновление направлено и на «старое», и на «новое», но реализуется в форме сверхнапряженного удержания в уме и в сердце всего, от чего предстоит отречься. Вспомнить все, чтобы освободиться от власти воспоминаний, впасть в беспамятство, — вот идея спасения, которую преподносит Old Boy.

Old Boy — вторая часть задуманной режиссером трилогии о разных ипостасях мести. Первая называлась «Сочувствие к господину Месть», третья заявлена как «Сочувствие к госпоже Месть». Наши прокатчики решили не переводить название ленты. Дословный перевод звучит как оксюморон, но абсолютно соответствует сути фильма. «Старый мальчик» — это словосочетание строится на соединении несоединимого: «старого» и «нового». Именно этот эстетический парадокс изобразил Пак Чан Вук. Не говоря о том, что мотив фундаментальной корректировки лица является главным в сюжете Old Boy. Через необратимое перерождение проходит главный герой О Дэ Су. Увалень, выпивоха и преданный семьянин, он становится беспощадным мстителем или, по его собственным словам, монстром, задающим себе вопрос: «Когда моя месть свершится, смогу ли я стать прежним О Дэ Су?» Прежним стать ему не суждено, но и чудовищем он не останется, сменив справедливый гнев графа Монте-Кристо на прозрение Эдипа, отомстившего себе за свои проступки. Так натуральный обыватель превращается в протагониста античной драмы, не утратившего, впрочем, облик повседневного человека.

Исходя из сюжета, old Boy — это дружеское обращение. Что-то вроде «старого приятеля», «школьного друга», которого не видел с детских лет, но которого невозможно не узнать при случайной встрече. Неслучайная (ибо трагедия исключает случайное) встреча двух соучеников, «постаревших мальчиков», и составляет коллизию Old Boy.

Ли Во Джин — имя однокашника О Дэ Су, который заточил героя на пятнадцать лет в частную тюрьму без суда, следствия и каких-либо объяснений. Долгие годы, проведенные О Дэ Су в камере с телевизором, из которого герой узнал о зверском убийстве своей жены, о том, что это преступление повесили на него, — прелюдия к столь же внезапному освобождению. Ли Во Джин выпустил узника, с тем чтобы нанести ему последний удар. Так он мстит за родную сестру и по совместительству первую любовь, покончившую с собой, после того как О Дэ Су, застукав парочку, проговорился об их запретной связи.

У отпущенного на волю героя есть пять дней на то, чтобы ответить на вопрос: кто и за что разрушил его жизнь? С одной стороны, этот вопрос практически «загадка Сфинкса» (если допустить, что зеркальная симметричная конструкция фильма опирается на парадоксы античной драмы). С другой — классический хичкоковский макгаффин, которому «нет нужды быть важным или серьезным, и даже предпочтительно, чтобы он обернулся чем-нибудь тривиальным и даже абсурдным»[1]: причина всех бедствий О Дэ Су (незлоумышленная обмолвка, разросшийся слух) столь банальна, что рискует показаться выдумкой (очередной проделкой гипнотизеров). Но абсурд и тривиальность сюжетных перипетий, равно как и макиавеллиевские репризы рассказчика, преодолеваются «гибелью всерьез» точных артистов,

[1] Трюффо Франсуа. Кинематограф по Хичкоку. М., 1996, с. 74.

вступающих в борьбу со своими комиксовыми амплуа (сродни методу Тарантино, превращавшему героев криминального чтива в его читателей и более того — авторов). А саспенс, природа которого — незнание истины и героем, и зрителем, разрешается катарсисом: условные, плохие и хорошие, персонажи обретают человеческое подобие и утрачивают, следуя логике мифа, различия. Так достигается визуальный эффект присутствия, а комикс и трагедия переключаются в разряд физической реальности. Как известно, самые ужасающие зрелища в греческой трагедии разворачивались за сценой и оставались невидимыми, о них рассказывал вестник. Ужасы — привилегия массовой культуры. Визуализировав ужас, подобно натуралистам новейшего времени, но изжив их иронизм еще большей — встречной — иронией, Пак Чан Вук преодолел (в кульминационной сцене) условность античного мифа еще большей условностью низких жанров. И то и другое равно возвысил, подкрепив внушительным саундтреком — от мажорных вальсов до лирического техно.

«Песчинка и камень, оторвавшийся от скалы, тонут одинаково», — так не раз враг наставляет врага, мститель — мстителя, однокашник — однокашника. Песчинка — повод для мести, камень — ее последствия. На роковой несоизмеримости преступления и наказания строится драматургия Old Boy, на относительности, но равносильности большого и малого, простого и сложного — его воздействие. Игра на мнимости и видимости, на иллюзорном и истинном — структурный элемент греческой трагедии — возводится здесь в формальный принцип. Old Boy кажется либо меньше, либо больше того, чем является на самом деле. Эта непреодолимая «кажимость» — условие его восприятия. И гипнотический эффект темпераментной режиссуры, подобный тому состоянию, что не раз одолевает О Дэ Су (сеансы гипноза — важные эпизоды фильма).

В Old Boy аккуратно собраны и лихо переосмыслены наиболее обиходные киноштампы последнего времени. Похоже, тут есть все, что по долгу многолетней службы обязано выражать и вызывать усталость. Это, во-первых, театр жестокости: смешное подробное насилие с вышибанием зубов и отрезанием языка на крупных планах, с балетными боями, с медленным мордобоем. Во-вторых, амплитуда (полифония) жанра в диапазоне от комикса до греческой трагедии. В-третьих, изобразительная вольность — от полиэкрана до графики в стиле манги (сюжет основан на сильно переработанных мотивах известных японских комиксов). В-четвертых, самоигральное повествование, полное интермедий, рассыпающее то тут, то там всякие сюрпризы (вроде пролога с самоубийцей, лирического отступления на тему «одиночество и муравьи» или телехроники важнейших мировых событий конца прошлого — начала нового века). В-пятых, многослойный сюжет. И все это подано Пак Чан Вуком размашисто, эмоционально, страстно. Главное — демократично: без одержимости формой, избыточной на грани фола — на грани триумфального истончения. В этой вполне барочной картине складки расправляются (по-барочному) постепенно и плавно. Результат: невесомость текста. При этом визуальная насыщенность не оказывает тут самодовлеющего воздействия и не застилает взора. Прозрачность стиля и лабильность формы — вот, видимо, то, что позволяет Пак Чан Вуку реабилитировать миф и преодолеть совсем уж попсовые трактовки, которые созвучны его фильму (вроде психоаналитических банальностей и сентенций типа «месть полезна для здоровья»). А признание повседневного абсурда как греческого рока и обыденного человека как античного протагониста наделяет его фильм меланхоличным – и невыхолощенным — драйвом.

Old Boy выглядит удачной рифмой к «Убить Билла» Тарантино или «Однажды в Мексике» Родригеса, или «Дзатоити» Китано. И дело не только в сюжетных перекличках и мифологических параллелях. На котурнах простых и сильных, старых и современных историй, в центре которых — настоящие герои, эти режиссеры ставят спектакли о приключениях киноформы, динамичной, свободной и совсем нетоталитарной. Хотя и не забы-

вают о содержательных мотивах. Точнее, именно необесцененные, а, напротив, жизненно важные смыслы увязывают воедино разные стили, приемы, условности.

Возмездие в Old Boy — блюдо еще более холодное, чем в «Убить Билла». И если Невеста у Тарантино квитается со своими обидчиками без лишних философствований и «чайных церемоний», то обиженный герой Пак Чан Вука куда более изобретателен и изворотлив. Он длит удовольствие и эстетствует, с ироничным садизмом оттягивая решающий момент — миг, когда О Дэ Су узнает, что его верная молоденькая спутница, невинная повариха, с которой он познакомился в суши-баре и которая приютила бездомного бедолагу, — его родная дочь.

Месть удалась: Ли Во Джин уподобил свою жертву себе самому, сделав его таким же кровосмесителем и таким же одержимым мстителем. Путем гипноза превратил его в своего двойника, собственную тень, наказав той же злосчастной долей и испытав такой же судьбой.

Дабы уберечь дочку от жуткой тайны, О Дэ Су без лукавства признает свою вину и в порыве искупительного раскаяния отрезает себе язык — причину всех своих бед (это самопроклятие сродни ослеплению Эдипа). И уже взглядом молит школьного приятеля оставить дочку в неведении. Подействовало: завершив месть жестом жестокого милосердия, Ли Во Джин кончает с собой. А О Дэ Су заказывает себе посмертный гипноз, чтобы навсегда позабыть о том, кто есть его любимая на самом деле. И «неминуемая гибель постигла бы его, беспомощного, если бы его дочь, благородная, сильная духом Антигона не решила посвятить свою жизнь отцу. Она последовала за Эдипом в изгнание. Бережно вела его Антигона через горы и темные леса, деля с ним все невзгоды, все опасности трудного пути...» Приблизительно так, прямо по тексту «Легенд и мифов Древней Греции» (а можно сказать — современности) заканчивается эта история любви между папой и дочкой (или мужчиной и женщиной).

Old Boy уже стал хитом в Южной Корее. В России ему наверняка обеспечен, как у нас говорят, «культовый статус». Но сила и оригинальность этого культового кино, как и «Убить Билла», и «Однажды в Мексике», — в ниспровержении собственных культов. А значит, в разрушении зрительских ожиданий, что гарантирует еще большее удовольствие, нежели ожидаемый «оптический обман».

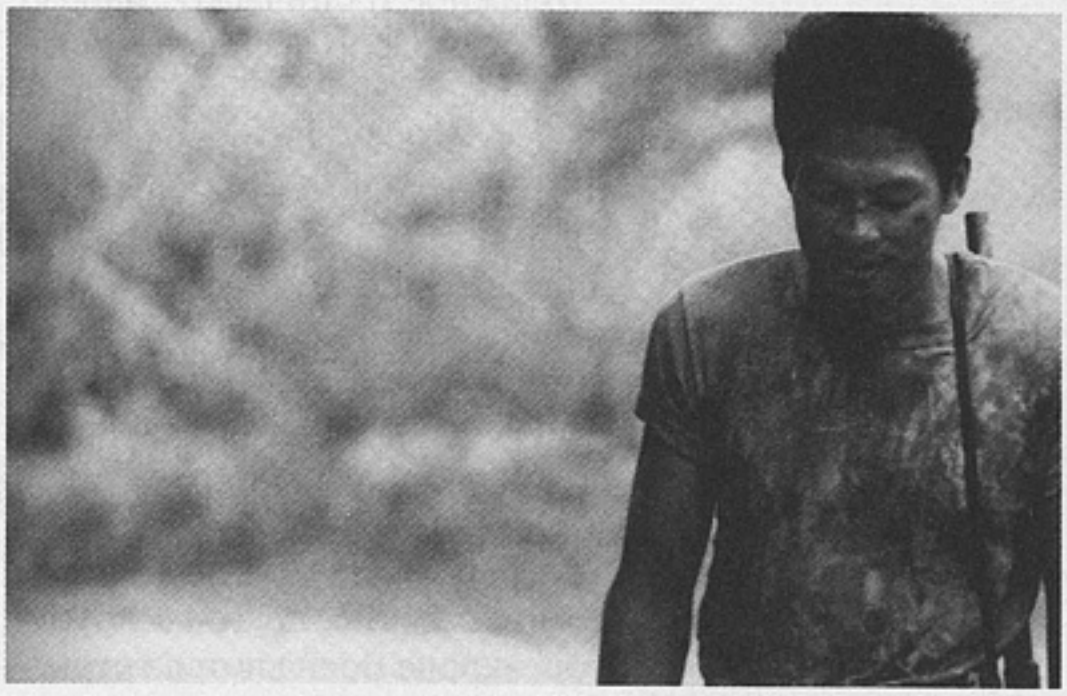
Возможно, незаезженная условность Old Boy — в освобождении приема от подтекста, зрительского восприятия — от знания, знания — от опыта, опыта — от памяти и в упрощении материи. В выходе в «неокультуренное», мифическое пространство необесцененных, несмотря на культурную инфляцию, ценностей. И в отношении к «современности» как к завершившемуся прошлому, иначе говоря, как к мифу. Поэтому потребительская эстетика комиксов оказывает тут такое же оглушительное воздействие, что и громогласный пафос греческой трагедии. Как если бы комиксы зародились до нашей эры, а греческая трагедия с ее изящной герметичной структурой стала жанром массового искусства. Так исчезают не только «классовые различия» между «автором» и «массой», «высоким» и «низким», но и сами классы. Такой вот дурманящий, можно сказать, гипнотический (потому как немыслимый вне рамки кадра) демократизм в восприятии «культурного наследия», в отношениях с традицией и современностью проявил Пак Чан Вук. Тем самым позволив дышать свободно себе и своим зрителям.

МАРИНА ДРОЗДОВА

Тигр на веревочке

Представьте себе залежи теней в лесах Куинджи, взбудораженные кистью импрессиониста и погруженные в ночь, — примерно так можно описать густо населенную волшебством черноту «Тропической лихорадки» Апичатпонга Веерасетхакула.

Не всякий аккредитованный на Каннском кинофестивале журналист досидел в просмотровом усердии до середины фильма — заскучал в своей избыточной просвещенности, разглядывая невнятное токование двух юношей в тайской деревеньке, приютившейся на опушке джунглей. И жаль, что поспешил уйти, не увидев, как в середине фильм полностью изменился. С чем можно было сравнить это ощущение? Скажем, вы путешествовали на пароходе, прохлаждались на палубе, залитой мягким золотом вечернего солнца (примерно такого цвета освещение в первой части «Тропической лихорадки»), на секунду прикорнули в кресле, прикрывшись пледом... — а как открыли глаза, уже, оказывается, вы сидите в повозке, запряженной неведомо во что — не видно, поскольку вокруг тьма, потом глаз привыкает... Покачивает, но совершенно иначе, нежели на навсегда пропавшей палубе растаявшего парохода. Примерно такого рода изменение происходит в середине фильма, когда солнечный день и mood for love сменяется ночью и триллером. Смена истории, пространства, героев происходит на редкость простодушно — вдруг. Внезапно, прямо посреди мизансцены, где идет своим чередом действие, появляются титры, и на экране воцаряется другой фильм. Режиссер сказал на пресс-конференции, что так же естественно душа человека делится на темную и светлую стороны: «Тро-



«Тропическая лихорадка» ***(Sud Pralad)***
Автор сценария и режиссер **Апичатпонг Веерасетхакул**
Операторы **Джарин Пенгпанич, Вичит Танапанич, Жан-Луи Вьялар**
Художник **Акекарат Хомлаор**
В ролях: **Банлор Ломной, Сакда Каевбуади**
Anna Sanders Films, Tifa, Downtown, Thoke+Moebius Film, Kick the Machine, Backup Films
Франция—Таиланд—Италия—Германия
2004

пическая лихорадка» переводит на экран мое восприятие диких пейзажей и тайн природы; это песня любви и мрака».

В «первом» фильме два приятеля бродят по тропинкам деревеньки, болтают о том о сем, трапезничают. Воздух, зелень, влага, песок — ландшафт нараспашку открыт, впитывая в себя намеки на чувства. Но все не назойливо, без всякого стилистического позерства. Главные герои — Кенг и Тонг, хрупкие поджарые юноши, — более всего напоминают пару бабочек, что, порхая, путают маневрирующих с ними заодно спутниц с окрестными цветками. Между тем Кенг состоит на службе в военном лагере, располо-

«Тропическая лихорадка»

женном недалеко от деревни; Тонг помогает родителям в фермерском хозяйстве.

...Влажное тропическое марево. Возможно, скользят сквозь него десятки духов, согласно древней тайской мифологии живущих в каждом из нас, поэтому ландшафт словно дышит, трепещет. И слова превращаются в тремор воздуха. «Когда я отдавал тебе видеокассету, я позабыл отдать тебе свое сердце... Сегодня мог бы тебе его передать — вот оно, кстати. Ты чувствуешь, вот оно?» — «Да, я беру его. Чувствую».

Еще недавно эти двое кружили друг около друга, как духи, как волны раскрашенного под человеческие тела воздуха, и вот они уже кажутся невесомыми растениями, покачиваются, как стебли, влекомые ветром, и неожиданный всплеск — после выяснения отношений радостно облизывают пальцы друг друга, как два веселых щенка. Вдруг оказываются на границе мира фауны, дикого мира.

Плоть подбирается к духу вплотную, и пока один влюбленный находится в сонной дреме, другой... другой, вероятно, исчезает. Как раз в этот момент на экране появляются титры — название, режиссер, оператор... Титры быстро исчезли, на экране стали молниеносно сгущаться сумерки. Началась вторая часть «Лихорадки».

...Джунгли. Стремительно наступает ночь. Какой-то солдат бродит меж лиан в поисках, вероятно, друга. Титры информируют: существует легенда, она гласит о том, что по джунглям бродит дух убитого солдата, которому предстоит встреча с душами пропадающих местных жителей. Отныне джунгли становятся главным героем. Отдельные знаки хитроумно проныривают в это пространство, маскируясь под его обитателей — и вот уже светлячки принимают пульт радиотелефона за группу своих «собратьев» по мерцанию, с чем мигающие кнопки и не спорят. Скачущая с лианы на лиану обезьяна считывает сигналы брошенного переговорного устройства как привычный

лепет сверкающих насекомых и вступает в беседу с блуждающим впотьмах солдатом. Она сообщает ему (титры на тайском и английском), что предстоит встреча с тигром. Тигр может вселиться в душу путника, если тот будет слаб. Или, наоборот, человек может вселиться в душу тигра — и что из этого выйдет, узнается потом...

(Натуральная «речь» представительницы фауны субтитрируется в кино впервые. По зрительному ряду, где я сидела, прокатился шепоток: «Ну вот, от говорящей обезьяны у Тарантино наконец-то прочистятся забитые трешем чакры...» Прочистились. «Тропическая лихорадка» получила Специальный приз жюри.)

Солдат напуган сообщением обезьяны. Джунгли будто вступают с ним в сакральную схватку и гнут его к земле, возвращая к четвероногому состоянию. И он будто поддается — выглядит это, как фокус, при котором на наших глазах конструкция человеческого тела меняется (без применения цифровых технологий, балета, грима), регрессирует до состояния доисторического четвероногого. Однако усилием воли Кенг выпрямляется, поднимаясь на ноги. По ходу дела выясняется, что если тигр вселится в душу солдата, то войдет и в круг его мышления, в том числе в тоску по пропавшим, и, соответственно, отчасти станет уже и не диким животным.

Играющие разными оттенками черного пейзажи выполняют важную смысловую роль; чернота — субстанция, поглощающая мутную душу героя, в которую подмешено немало дикости. И она присутствовала уже в тот момент, когда балдевшие от взаимной приятности юноши грациозно облизывали друг другу пальцы (в светлой первой части фильма). И толкнула в объятия ночи и леса.

Простодушие своего посыла режиссер не скрывает и даже подчеркивает, на несколько минут размещая на экране примитивную картинку, иллюстрирующую разговор тигра и человека. На рисунке между ними протянута веревочка, которая соединяет души в момент откровенной беседы. Об этом есть кхмерская сказка, сообщают титры. И покуда мы разглядываем картинку, из ветвей вырисовывается настоящий тигр. Вновь реальное проявление невидимого пограничья, складки пространства, цезуры цивилизации.

Фольклорная наивность, которая соединяет нарисованную веревочку (средство трансляции), пугливую тень заблудившегося в лесу духа, говорящую обезьяну, засыпающего под каждым кустом (от страха) солдата, светляков, обретших родственниц в мигающих кнопочках телефона, одновременно ощущается как некая охранная ирония. Которая ограждает реальный и в то же время абсолютно равный мифологическому сказанию мир от посторонних холодных анализирующих взглядов. Стилистика фильма балансирует между традиционным кинематографическим языком и экспериментом, пеленгующим неведомые ранее кинокамере способы общения жителей тварного мира и населения обиталища духов. Причем ведет эти исследования Апичатпонг Веерасетхакул не столько как натуралист или антрополог, сколько как фокусник, неторопливо наслаждаясь отчасти открываемыми, а отчасти творимыми им самим чудесами.

КОММЕНТАРИИ

НИНА ЦЫРКУН

Девичий переполох

Лучшие женщины — мужчины. Лучшие мужчины — женщины. Недаром в «Милашке» Сидни Поллака Дастин Хоффман, переодевшись женщиной, победил в конкурсе претенденток, борющихся за звание телеведущих. Когда шоу Мюглера открывает певец-трансвестит Джоэй Рясс в дамском прикиде или когда Валентин Юдашкин начинает показ, посвященный концу века, дефиле мужчин, одетых в женские платья, это логично. Мужчины — всего лишь доведенные до идеального предела подиумные фигурантки — плечи еще шире, бедра еще уже, груди нет совсем и на лице выражение надменной недоступности и скрытой угрозы: к нам не подходи, а то зарежем. Когда артист Евгений Герчаков получает на «Киношоке» приз за лучшее исполнение женской роли в фильме «Стару-ха-рмса», это логично; раз экранизируется Хармс, все должно быть абсурдно. Когда же мужественного вида молодой человек входит в образ пошлой тетки-проводницы — это карнавал-маскарад, это привет от вашей тети (она же тетка Чарлея). Только если в незабвенном телефильме с блистательным Александром Калягиным небритый бродяга превращался в бразильскую миллионершу с кокетливым веером, тут, наоборот, превращение в типаж самый что ни на есть узнаваемый и расхожий, взятый прямо на Киевском вокзале. Хотя с претензиями. Верка Сердючка со своим СВ-шоу сначала появилась на канале «ТВ-6. Москва», потом куда-то делась, потом выходила в эфир каждую неделю в субботний прайм-тайм и еще с повторами, а теперь идет в записи по одному из музыкальных каналов. Верку придумал и работает украинский актер Андрей Данилко, который впервые изобразил эту героиню (тогда еще безымянную) еще в средней школе. На телевидении она приобрела законченный «имидж» (блеклое слово «облик» к ней не подходит) — Верка вышла в телеведущие, в хозяйки ток-шоу и принимает у себя в вагоне самых первостатейных знаменитостей. Борис Моисеев, Михаил Пуговкин, Ольга Аросева, Андрей Харатьян. И всем им не западло общаться с Веркой. Потому что она — глас народа. Плоть, можно сказать, от плоти. Укороченная юбка и простые колготки, спускающиеся у щиколоток, но туфли на высоких каблуках. Форменная голубая рубашка и неопределенного покроя пиджачок с нашивками — но боа из синтетических перьев ядовито-зеленого или лилового цвета. Синие тени на веках и кокетливый беретик в блестках. Натуральная смесь французского с нижегородским. Французского, конечно, маловато, но Верка старается. Она всегда что-нибудь продает — то купальник, то шорты, то тени и обожает подарки от знаменитостей, но при купле-продаже ее, как всех нас, частенько

кидают. Купила за сто баксов средство для похудения, оказалось — фигня какая-то. Так что Верку иной раз сильно жалко, хотя она, вообще-то, порядочная хабалка и в обиду себя не даст.

Верка старается. Вдруг ей надоедает попса, и она приглашает Александра Барыкина, чтобы спеть с ним джаз и поболтать за семечками. «Я люблю семечки с кулечка. Так интеллигентней».

Верка хоть и тянется к московско-столичной культуре, но истая патриотка. Она приглашает Николая Трубача потолковать о том, как это город Николаев сделался рассадником звезд. Трубач отвечает в тон и чтобы угодить хозяйке, мол, был регулярный поезд «Николаев — Москва», билетов, конечно, не достать, но проводники не очень много брали, так он приехал в Москву и прогремел. А Сергей Маковецкий спел украинскую народную песню «Кто с любовью не знается, тот горя не знает».

Веркино шоу было неполным без Гели. Геля (Радмила Щеголева) — Веркина тень и девочка для битья. Геля безмолвна, как гаремная гурия, и обладает параметрами настоящей дивы, чем, естественно, вызывает тайную Веркину зависть. Верка сидит в утлом креслице с надписью на спинке «Вера Сердючка», а Геля тулится на ободранной табуретке с надписью просто «Геля». Она сверчок, который знает свой шесток. Верка ее шпыняет, гоняет за кипятком и приводит как пример нерасторопности, тупости и дурного вкуса. Например, когда Верке приходит блажь полюбить джаз, Гелю обвиняют в пристрастии к попсе. Когда очередная гостья Наташа Королева в качестве блюда к Рождеству готовит сэндвич — сало с шоколадом и луком, потчевать им предполагается Гелю. Геля — типичный образ падчерицы, младшей сестры, нелюбимой дочери и служит для канализации Веркиных аффектов. На Гелю всегда можно спустить собаку и тем облегчить душу, Геля всегда хуже и глупее, и это приятно греет Веркину душу. На фоне немой неуклюжей Гели Верка выглядит настоящей звездой, каковой себя и ощущает, и, конечно, настоящей женщиной старосоветского замеса, которой всегда надо кого-нибудь поучать, уличать, а в трудную минуту — выручать. Когда Геля хлопнулась в обморок при виде входящей в их вагон Аллы Пугачевой (оказавшейся пародистом Алексеем Золотовым), Верка обрадовалась случаю похлопотать над ней, приводя в чувство, зато когда та очнулась, потребовала: «Дай маме снотворное!»

Верка и Геля, то есть Андрей и Радмила, составляют не женско-мужскую пару, а женско-женскую, выстраивая между собой чисто женские взаимоотношения, спонтанно возникающие на коммунальной кухне или в производственном «гареме», где на весь женский коллектив один мужчина-начальник: хвост трубой перед этим самым начальником или важным гостем, и борьба не на жизнь, а на смерть со всеми, кого можно зачислить в соперницы. Такие отношения немыслимы в однополых тандемах, которыми кишат модные ночные клубы, где соединяются в бескорыстном влечении. Да и никакой гей или трансвестит не позволит себе появиться в столь откровенно пародийном виде, там все должно быть прекрасно — и лицо, и одежда, и обувь... А Верка Сердючка не из того прекрасного далека, она из «дорогого СНГ», которому от всей души адресует «мое эротичное ку-ку и мое парадоксальное хелло».

Так было — но сплыло. Теперь Верка выступает в Кремле, а на афише фигурирует в сильно отретушированном виде, очень даже ничего. Грудь ее становится все больше, антураж все пышнее...

Традиционно на экране и в жизни женщина в мужском костюме выглядит не просто нормально, но особенно эротично; мужчина в женском платье кажется либо нелепым, либо подозрительным — то ли по части сексуальной привлекательности, то ли по степени психической уравновешенности, то есть «нормальности». Тони Кёртис и Джек Леммон в комедии Билли Уайлдера «Некоторые любят погорячее» оставались в русле комического qui pro quo. Перелом в сторону глубинной психологической переориентации трансвестизма (то есть стремления к переодеванию в одежду противопо-

ложного пола) можно датировать 1960 годом, когда в «Психозе» Хичкока Норман (Энтони Пёркинс) в момент совершения преступления надевает парик и изображает собственную мать. В фильме Тима Бёртона «Эд Вуд» (1995) заглавный герой-режиссер обряжается в женские туалеты, символически присваивая себе женскую креативную способность, стимулируя таким образом вдохновение.

Кино высвечивает в человеке не то, что ему хотелось бы, а то, что в нем скрыто, сокровенно. Можно сказать, что камера высвечивает «душу» — не в христианско-сакральном смысле, а в юнговском: каждый мужчина несет в себе женщину, а психическим субстратом женщины является тень мужского рода, соответственно anima и animus. Природа кино выявляет эту теневую сторону, показывая ее в материальной форме. А костюм и макияж — самые яркие образцы этой формы.

Юнг считал, что «женский аспект» представляет определенный подчиненный уровень связи с окружающим миром, уровень, который скрывают от других и от себя. Широкая экспликация, выход на поверхность этого уровня сегодня связаны с глобальным выходом женщин из подчиненного состояния, осознание ими себя самих, а также и мужчинами, равноправными членами общества, с активной борьбой феминисток против мужского шовинизма. И чем агрессивнее самоутверждаются женщины, тем охотнее мужчины «уходят в тень», выявляя в себе «женский элемент». При этом они, как настоящие неофиты, ведут себя гораздо смелее женщин, одеваясь в особенно яркие, «маркированные» туалеты, используя громадных размеров накладные груди и ягодицы, наклеивая ресницы и т.д. В результате они напоминают экранных секс-бомб, воплощающих акцентированную женственность мужской фантазии — вспомним чувственный рот Риты Хейуорт, пышный бюст Джейн Рассел и соблазнительные формы Мэрилин Монро. Любимые образцы для подражания на нашей эстраде — Алла Пугачева, Людмила Гурченко и Маша Распутина, воплощающие призыв-провокацию, кокетство и соблазн.

Женщины последовательно отнимали у мужчин все их мужские привилегии. Этот процесс кульминировал в 60-е годы, в маскарадно-карнавальную эпоху хиппи. Мода «унисекс», длинные волосы ослабили мужчину, зато узкие джинсы подчеркнули женскую сексуальность, а значит, символически усугубили женскую креативную способность, начавшую пугать своей мощью известную часть мужского населения и спровоцировавшую массовый уход мужчин «в тень».

С одной стороны, трансвестизм оказался метафорой идентификации, обнаружением «истинной природы». Личность реализует свою действительность через инаковость, дезавуируя очевидность.

С другой стороны, нынешнюю эпоху можно назвать эпохой неорококо, художественного выражения наслаждения как игры. Внешняя мужественность, впечатляюще демонстрируемая в фильмах мужского действия, как эмблематично показала Илдико Сабо в фильме «Стервы», — всего лишь декоративный антураж, за которым скрывается глубокое нежелание реализовать ее, так сказать, в библейском смысле. (Вспомним группу «На-На» с ее навязчиво демонстрируемой мужской силой и обетом безбрачия или песенные шлягеры «Я московский пустой бамбук» и «Я на тебе ни за что не женюсь».) Отсутствие страсти восполняется игрой; границы жизни и игры, особенно в клубной среде, размыты до неразличимости.

Два популярных артиста советской эстрады 70–80-х — Вадим Тонков (Вероника Маврикиевна) и Борис Владимиров (Авдотья Никитична) выходили на сцену в мужских костюмах (оставаясь по преимуществу мужчинами, изображавшими женщин), с надетыми на голову шляпкой и платком (знаками изображаемых персонажей). На афише кремлевского концерта Верки Сердючки сама Верка с невероятной грудью прямо смотрит нам в глаза, а сбоку притулился Андрей Данилко с чуть поникшей головой и глазами, отведенными в сторону. Понятно, кто тут хозяин.

ГЛАС НЕСОГЛАСНОГО

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ

Все сходится

Как-то, переключая телеканалы, наткнулся на разговор о значении для Москвы творчества скульптора-монументалиста Зураба Церетели. Разговор был заявлен таким тоном, что, мол, оставайтесь с нами: сейчас мы ему покажем. Ну я и остался: махать кулаками после драки дело дурацкое, а потешить может. Но вместо дурацкого дела оказалась его имитация — валяние то есть дурака — и так вышло дураченье зрителя в квадрате, что ли. Интеллигентный, даже рафинированный ведущий канала «Культура» усадил друг напротив друга либерально настроенного депутата Госдумы (эндемика то есть) и бывшего сотрудника органов с грузинской фамилией, а ныне бизнесмена. Ясно, что пылкий русский либерал на Церетели наезжал, а умудренный вальяжный бизнесгэбистмен (чекисты, как было сказано, бывшими не бывают) защищал своего соплеменника. И делал свое дело, надо сказать, ловчей оппонента, отстреливаясь аргументами, базирующимися на вкусе, типа: «А мне нравится», «А по-моему, красиво», либо на знании жизни: «Я вас уверяю, пройдет время, и мы будем гордиться...», «Большому кораблю — большое плавание» (в смысле и Петру I, и его создателю) и т.п. А депутат вроде и рад бы прижучить маэстро, да не может предъявить ничего, кроме «мне не нравится», «не красиво», «слишком большой» (опять про Петра) и «что были похерены демократические принципы отбора и обсуждения предложенных решений». А сошлись мы на том, что Зураб Константинович очень добрый человек и исключительно радушный хозяин, — тем, кажись, дискуссия и завершилась.

Надо сказать, более содержания меня впечатлило устройство спора. Не калька даже с акции мэра, который в свое время в числе прочих ловких мер, предпринятых, чтобы погасить волну общественного возмущения монументом Петру, собрал для решения его судьбы комиссию экспертов, в которой противников и сторонников было поровну, а ее еще более «подмахивающая» мэтру акция, ну или, можно сказать, еще более прозрачная калька: оппонентами выступали полные профаны в композиционных, пластических, шире — градостроительных, визуально-эстетических, культурологических и т.п. аспектах обсуждаемой проблемы, а в том разе даже жестко оппонировать культурному популизму — только лить воду на его мельницу. Это я к тому, что ведущий не мог не ведать, что творит, приглашая, кого пригласил. Сиречь объективно и сознательно, только что опосредованно, он выступил апологетом Церетели и «в его лице» всех, кто творит нынче в Москве. И того, что они с Москвой вытворяют. Хотя, возможно, поговори с ним на ту же тему тет-а-тет и не перед камерой, он бы, как эстетически чуткий человек, от души повозмущался произошедшим и происходящим. Впрочем, не факт.

Даже, пожалуй, навряд... — и как раз природу закравшегося сомнения и попробую выявить, обсуждая не ангельски доброго дедушку Церетели, кто, загадив город своими произведениями, одновременно прибрал к рукам множество его вполне качественных и при этом значимых построек — это отдельный разговор, — и не гипотетически возможное раздвоение личности ведущего обсуждая, и что вообще советская мода на расхождение публично и приватно обозначаемых позиций потихонечку возвращается...

А вот что. Последнее время все чаще доводится слышать: мол, сколько можно бухтеть по поводу новой московской архитектуры и пластики? Что это как раз махание кулаками после драки. Что Москва, и не такое г... переваривала, к примеру, хрущевки. Что вот к сталинской архитектуре привыкли же. Даже гордимся ею. И Эйфелеву башню, естественно, приводят в пример. Контрдоводы, что это не махание кулаками, а называние вещей своими именами, что Эйфелева башня выламывалась из вкуса в будущее, а не в прошлое, а это две «большие разницы», что в «большом стиле» есть художественное качество, которого в сегодняшних (мейнстримных) потугах нет в помине, что ресурсы адаптации всякого г... и самоочищения не беспредельны даже у мирового океана, тем более что хрущевки г... «пассивное», так сказать — ни на что не претендующее, а нынешнее жуть как агрессивно претенциозно: «пахуче»; что к брежневской архитектуре мы, что ли, привыкли: глянь в окно — нравится? — все эти доводы, как правило, срабатывая в каждом отдельном случае, не колеблют атмосферу. Эдакую примирительно-соглашательскую. Дескать, все понятно, но ничего страшного, и на самом деле все нормально, так что, при всех разновидностях индивидуальных апологетик рода «свыкнется-слюбится», с какого-то времени все же стала просматриваться, ну или чудиться мне, их общая «духовная» природа, внеположенная по отношению к градостроительству, архитектуре, скульптуре, etc.

Вопрос: почему, к примеру, я, будучи патриотом родного города, болезненно, всеми фибрами, что называется, переживаю московское архитектурно-пластическое фиаско новейшего времени, а многие вокруг — тоже патриоты, даже сие фиаско признавая, переносят его стоически, а то и испытывают от него неизъяснимое удовлетворение? Гипотеза ответа пришла мне в голову несколькими днями позже просмотренных теледебатов, когда друг вез меня к себе на дачу, а я смотрел в окошко. Не важно, куда вез, потому как сходные впечатления может получить каждый проезжающий любую половину Садового кольца и после выезжающий из города практически в любом направлении. При отсутствии собственной машины всякая поездка на чужой выходит вроде экскурсии по городу, вот и я, в очередной раз ужаснувшись увиденному, в том числе новым бледным пестреньким поганкам, выросшим, как после дождя (что-то съедобное тоже вырастает, но куда реже), или только изображенным на рекламных щитах вдоль трасс, подумал, что, может, собака зарыта глубже, нежели... Дурной вкус с фашизоидным привкусом или самодовольство и безответственность востребованных творцов и востребовавшего их правителя, давших эдакий симбиоз архитектурного «евразийства» — самобытный («Донстроевский») коктейль, в котором к сталинскому ампиру добавлены современные западные и ориенталистские стилистики (смешать, но не взбалтывать), — провинциальная пародия на все, только без всякой трогательности... Может, подумалось, все дело в специфике здешнего, укорененного в религии менталитета и эмоционального строя? Во влиянии духовных установок православия, которое сейчас как раз на подъеме?

Ну не могут же участники шабаша и его зрители на самом деле ни на йоту не чувствовать, что творят и что творится! Не могут не видеть, что это плохо, нелепо, жутко. В лучшем случае, смехотворно. Наверняка подозревают хотя бы: да, плохо и т.д., но уверены, что так и надо — а отсюда и приятие, пусть кем-то и понурое: смирение, иначе говоря. Жизнь в дольнем мире ведь и должна быть г..., чтобы тем привлекательней сверкала над ней алмазами горняя жизнь; чтобы в тутошней абы как отмучились-отхалтури-

ли несчастные ее обитатели — в призрачной бедной безбытности, в окружении бижутерии либо среди фальши «богатого» уродства, и — да здравствует мир Вечного и Подлинного! Так что чем меньше в этой жизни отрадного — «удерживающего», тем лучше: красота не этот мир спасать призвана. А так-то можно было бы и независимую квалифицированную экспертизу учинить, и конкурсы, привлекающие талантливых и ответственных авторов — они же даже у нас есть, не говоря про «у них». Но так — эка невидаль — каждый бездуховный дурак может. Короче, чем ниже качество реальной среды обитания и функционирования российского имярека, чем более он этим качеством уязвлен и подавлен (пусть и неосознанно), тем ему же и всем лучше — по большому счету: тем ярче оттеняет здешнее убожество совершенство божественного.

Похоже? Нет? А тогда почему здесь все всегда хотят как лучше для всех, а получается, в лучшем случае, как всегда? Отчего, почему вместо того чтобы использовать уникальный и вполне реальный шанс стать в ряд самых современных и красивых городов мира, Москва становится не то пугалом, не то посмешищем? Отчего так неизбывна здешняя любовь к авторитарной коварной власти, ни в грош не ставящей подвластных, — равно как ненависть и презрение к «добрым царям», норовящим дать людям хоть какую свободу от политического и бюрократического гнета, что всегда норовит вдавить их в грязь, сделать грязью? Отчего в 90-е, чуток эту грязь с себя отряхнув, дохнув свободы, столь многие ужаснулись, перекрестились и заделались консерваторами всякой тухлятины? Отчего теперь не ужасаются и не возмущаются, и отчего так дружно в разных формах овладела ими ностальгия по «защищенной» духовности в формах прежней жизни — защищенной в числе прочего тем, что всегда во всем виноваты другие?

А почему тогда, можно на это возразить, вернувшись к нашим баранам, у большевиков-сталинцев лучше строить и лепить получалось? А потому, ответим на это, что они рай прямо на Земле строили — вот буквально и непосредственно формируя его среду — и старались как могли. А если, углубляясь в историю, возразить, что «при царе» тоже, как правило, лучше получалось, так потому, предположу, что тогда достоинство еще в цене было — цеховое, сословное, гражданское (это, правда, тогда еще в зародыше было, а теперь же атавизм), человеческое, — а без него, хоть какого, стремление к доброкачественности бытия лишается главных оснований, смысла и цели. Правда, можно попробовать глянуть на дело и с другого конца — в духе диалектики вопроса о курице и яйце: дескать, оттого тут небось и вера такая, что всю дорогу такая жизнь. Может, и так. Кстати, тот ведущий с канала «Культура», говорят, православный. Истово верующий ведущий, говорят. Так что вроде все сходится.

ЧТО И МЕЕМ

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

Вспоминается история

Вспоминается история. Нехитрая история. И не то ее достоинство, что реальная, но что правильная.

Один мой приятель, художник-абстракционист, по какой-то мелкой неисправности вызвал слесаря. Провел его то ли на кухню, то ли в ванную. За недолгой починкой разговорились. Покидая квартиру, слесарь мрачно проследовал мимо живописных работ и с явной горечью заметил:

— Неплохой ты парень, а то морду набил бы за это.

И кивнул на нехитрые абстракции моего приятеля.

Вот так.

К случаю же вспоминаются две начальные строки моего давнего стихотворения (уж извините), не потерявшие актуальность и поныне:

Разговор о вкусе — разговор весьма мучительный,
Тем более что народ у нас до чрезвычайности впечатлительный.

Но это об абстракции. Это простительно. А вот о непонятности такого жанра современного искусства, как инсталляция, слышать просто-таки удивительно. В своем подавляющем большинстве они, инсталляции, понятны прямо до обескураживающей простоты. Если, конечно, под понятностью понимать именно понятность. Что там такого немыслимого — банки, склянки, обычные тексты, бытовые предметы, видеоизображения и всяческое подобное же. Что уж тут непонятного?

Но, в общем, и это понятно. В смысле, ясно. Проблема, конечно, не в сих простых, мгновенно узнаваемых предметах, а в привычке. Так сказать, в конвенции. В смысле договоренности по поводу того, что такое искусство. Что может быть предъявляемо в его качестве. В каком таком специфическом месте. С каким, так сказать, имиджевым гарниром. И что ожидается от самой взирающей и внимающей публики.

И, конечно же, многие жанры современного изобразительного искусства вряд ли могут быть впрямую квалифицированы как предметы искусства именно изобразительного, согласно традиционным представлениям о данном роде деятельности — например, те же хэппенинги, перформансы, акции, ландарт, видео- и компьютерные инсталляции. Надо бы для обозначения всего подобного слово подобрать какое-нибудь другое. Специфический самоотдельный термин. Ан нет. Нет. Все правильно. Это имеет отношение к изобразительному искусству не по причине каких-то изобразительных достоинств визуального текста или объекта, а по причине того, что произведено на свет художником. И, выясняется (как оказалось в результате, в совре-

менном визуальном искусстве), художник, различные его способы явления и проявления важнее и первичнее визуальных достоинств и качества произведений. То есть выставляются и продаются жесты и имена художников. Это, конечно, не так привычно, как экспонирование и продажа картин и скульптур. Но мы и говорим, что речь идет о некоем другом роде занятий. А так-то, конечно, никто не возбраняет наслаждаться любой картинкой, ненавидеть любую, надсмехаться над любой, понимая искусство как производство прекрасных вещей, а не новых типов художественного поведения.

На одном «круглом столе», кинематографическом, кстати, одна кинематографическая дама и задала закономерный вопрос: «И что же? Я, к примеру, наваляю какую-нибудь кучу, и она тут же станет произведением искусства? Ну уж тут же! Ну уж произведением!»

Вот я и начал ей нудно и весьма неубедительно объяснять, что дело вовсе не в самой этой кучке, откуда она ни появись, ни возьмись. Но если она, эта неведомая куча, явится результатом нового оригинального художественного жеста, который и есть, собственно, произведение искусства, тогда да, она будет выставляться в самых престижных музеях мира. Но, конечно, напрашивался простой и более внятный ответ по примеру давнего анекдота:

— Армяне лучше, чем грузины.

— А чем?

— Чем грузины.

Вообще-то, картина современного визуального искусства напоминает телевизионный сериал, который желательно отслеживать от начала. А то включишься на двадцатой серии. Видишь некую импозантную фигуру. Оказывается же, что в начальных сериях этот персонаж уже успел убить кого-то, побывать в тюрьме и в бегах, жениться на богатой вдове и разорить ее, быть избранным в органы местного самоуправления, побомжевать и прочее, и прочее, и прочее. Ну, конечно, можно смотреть и с любой случайно выбранной серии. Но в таком случае не следует особо задаваться мучительными проблемами смыслообразования и легитимации.

А началось это давно. Век назад.

Отцами-основателями современного искусства можно считать (да что значит можно? — так и считается, так оно и есть!) Малевича и Дюшана. Хотя, конечно, не многие стали бы утверждать подобное в начале века. В период их реального бытия и деятельности. Но сейчас в том сомнения нет. И при наличии огромного количества незаурядных личностей и претендентов на эту роль вряд ли кто-либо сейчас усомнится в исключительной роли обоих названных. Последующее время явило, пожалуй, только одно имя, ставшее, как и имена Малевича и Дюшана, знаком, иконой современного искусства, — Уорхол. Что же общего у двоих названных героев? Ну, примерное совпадение во времени жизни и деятельности и то, что вышли они, можно сказать, из одной шинели. Из постимпрессионизма и кубизма. Но и только.

Прямое же сравнение Малевича и Дюшана весьма показательно и может представиться достаточно простым, если не примитивным по принципу почти прямой оппозиции, что даже бросает в некоторую оторопь (принимая во внимание сведение их в одном, достаточно узком локусе начала современного искусства).

Но все-таки начнем.

Начнем с Малевича.

Так вот.

Малевич — это титанизм. Понятно? Понятно. То есть непомерное напряжение душевно-духовного мускула. Классический пример суперменства, известный по многочисленным вариантам его манифестирования и презентации в европейской культуре конца XIX — начала XX века. Отметим, между прочим, этот самый префикс «супер», положенный Малевичем в основание созданного, сконструированного им стиля и школы. Текстовыми усилиями (под текстом здесь понимается текст визуальный) он пытался

преодолеть, превзойти эту самую визуальность, дойдя в испытании ее и картинности почти до предела — до «Черного квадрата». И все-таки не преодолел. И как во всяком суперменском акте, к концу жизни он был отброшен назад. К почти традиционной конвенциональной живописности и картинности (если сравнивать с его же собственными глобальными амбициями и экспериментами предыдущих лет). Кстати, и акт его похорон и захоронения (задуманный им самим задолго до своего конкретного воплощения) в гробу, им же заранее сотворенном, являл ту же титаническую борьбу визуальности с визуальностью и был исполнен того же суперменского пафоса. И если искать пример для сравнения в более широком горизонте истории и культуры, то Малевич, с его страстностью и одновременной склонностью к рутине, напомнит нам раннегреческих христианских подвижников. В нашем тексте мы не входим в конкретные жизненные обстоятельства и культурно-исторические причины произошедших с Малевичем поздних перемен. Даже если они и, возможно, достаточно внешне насильственны, а его функции в культуре переняли другие деятели других социальных институций, ход этого, предположим, насильственного процесса вполне вписывается в стратегию и способ поведения самого автора в культуре и в социуме, в пределах созданной им школы и во взаимоотношениях с собратьями по артистической деятельности. Тут вполне уместно припомнить и брутальность внешнего облика художника, особенно в зрелые и поздние годы.

И что же мы видим, обращаясь к Дюшану? Нечто почти диаметрально противоположное (даже и в утонченном и несколько отрешенном его внешнем облике). Именно что так. Если можно так выразиться — почти ангельская ненасильственность и легкость жеста. Именно жеста. Словно смирившийся до уровня местной тяжелой и крупноагрегатной действительности, художник персонифицировался, материализовался в легком чистом жесте. Жесте, являющемся почти жестом сотворения чуда, не нарушающем причинно-следственных отношений и агрегатных параметров окружающей действительности и удивительно напоминающем легкость и парадоксальность жестов дзэн-буддистов (если припомнить помянутое нами сходство практики того же Малевича со страстностью и рутинностью раннехристианских практик). Жест переноса предмета из одной зоны (профанной) в другую (сакральную) без каких-либо следов насилия и трансформации. Без гиперусилий. Без внешнего пафоса.

Однако, как говорил наш великий поэт, простота всего дороже людям, но сложное понятней им. Именно конституирование и утверждение в культуре названного жеста переноса и в давние времена его первичного объявления, и поныне представляют определенные трудности не только для истолкования, но даже для обнаружения. И не исключительно для непосвященных. (Кстати, и Малевич именно в своем предельном «Черном квадрате» менее всего понимаем широкой культурной общественностью, особенно в наших пределах.) Да, в случае Дюшана забыл помянуть, но, надеюсь, всем уже ясно, что речь идет в основном о его знаменитом писсуаре (самом обычном писсуаре), выставленном аж еще в начале XX века в художественной галерее. Первые же доброжелательные толкователи — соответственно своим профессиональным привычкам и навыкам художественных критиков и ценителей визуального искусства того времени — попытались обнаружить в нем какие-то пластические достоинства, незамечаемые прежде. Кто-то договорился даже до некоего антикоподобия фаянсового писсуара (чуть ли не о сходстве с праксителевской Венерой). Впрочем, может быть, это вполне и неложная идея. В нем, в писсуаре, редуцированным образом отложилась и отразилась вся человеческая культура, абсорбированная в достижениях тогдашнего сантехнического дизайна. Отметим по сходству и многократно отмечаемые пластические достоинства предметов реди-мейда (обычных предметов людского обихода, помещенных в необычные остраняющие условия выставочных экспозиций), досель не подмеченные. Естественно. Это присутствует, но отнюдь не является доминантой, основным

пафосом подобных актов, даже если именно оно впрямую и подвигает самих художников на подобное.

А в общем-то, отношения между Малевичем и Дюшаном могли бы быть описаны как отношения двух наследующих друг другу поколений. Тот случай, когда последующее не отменяет, а снимает неразрешимость проблем предыдущего, просто перенося их разрешения на другой уровень. (Тут уместно упомянуть типологически сходное соотношение между упомянутым захоронением Малевича и посмертным увековечением Владимира Ильича Ленина.) Правда, еще многие художники различных направлений и стилей, наследующие Малевичу или просто во времени последующие ему (даже и не приемлющие его), вплоть до времен упомянутого Уорхола (естественно, он лишь наиболее яркое и эмблематичное имя, обозначающее процесс, сотворяемый и сотворенный огромным количеством художников), находились в пределах проблематики Малевича. Нынче же стратегия жеста и назначения столь разнообразно разработана и тематизирована, что любые иные находятся практически в ее горизонте, и их адепты порою и не замечают этого, пытаясь даже отрицать эту стратегию или же просто не рефлексируя по этому поводу. Разумеется, напомним, данные рассуждения относятся к весьма специфической зоне современного искусства, которая, как мы говорили, заслужена быть названной как-нибудь самоотдельно. Названа, скажем, Искусством Серьезным. Дабы быть отличаемой от Искусства Высокого. Но это все очень и очень условно. Я совсем не мастер в подобных номинациях. Тем более что, как показывает исторический опыт, они возникают вполне спонтанно и непредсказуемо.

И под конец несколько о другом, хотя и непосредственно с этим связанном. Но, как говорится, о другом, о другом, да о том же самом. О подделках. Малевича подделать легко. Легко до чрезвычайности. Тому свидетельством известный факт (подтверждаемый многочисленными специалистами почти в открытую), что чуть ли не половина, если не больше, музейных Малевичей являются подделками. Дюшана подделать еще легче. Вернее, практически невозможно. То есть в любой подобной попытке попросту воспроизводится тот самый пресловутый жест, поскольку «текст» в данном случае не имеет никакого значения. Только чистый жест. И в этом смысле по всем музеям мира можно разместить писсуары имени жеста Марселя Дюшана. А тот первый писсуар будет преимуществовать перед всеми остальными только в качестве дизайнерского антиквариата, наравне с многими (или немногими) другими, сохранившимися от тех времен. Ну если, конечно, не принимать во внимание полумистические идеи оседания на произведениях первоопределяющего прикосновения художника в виде некоей неосязаемой ауры или пыли. А если принимать — тогда, конечно.

Естественно, естественно, многомерность образов и творчества Малевича и Дюшана намного превосходит маломощность моих аналитических усилий и предоставляет всем прочим возможность сблизить этих художников совсем на других основаниях. Или же разогнать их в разные углы социокультурного космоса, сопоставив совсем с другими героями совсем иных битв.

И они будут правы.

А мы смиримся.

Смиримся.

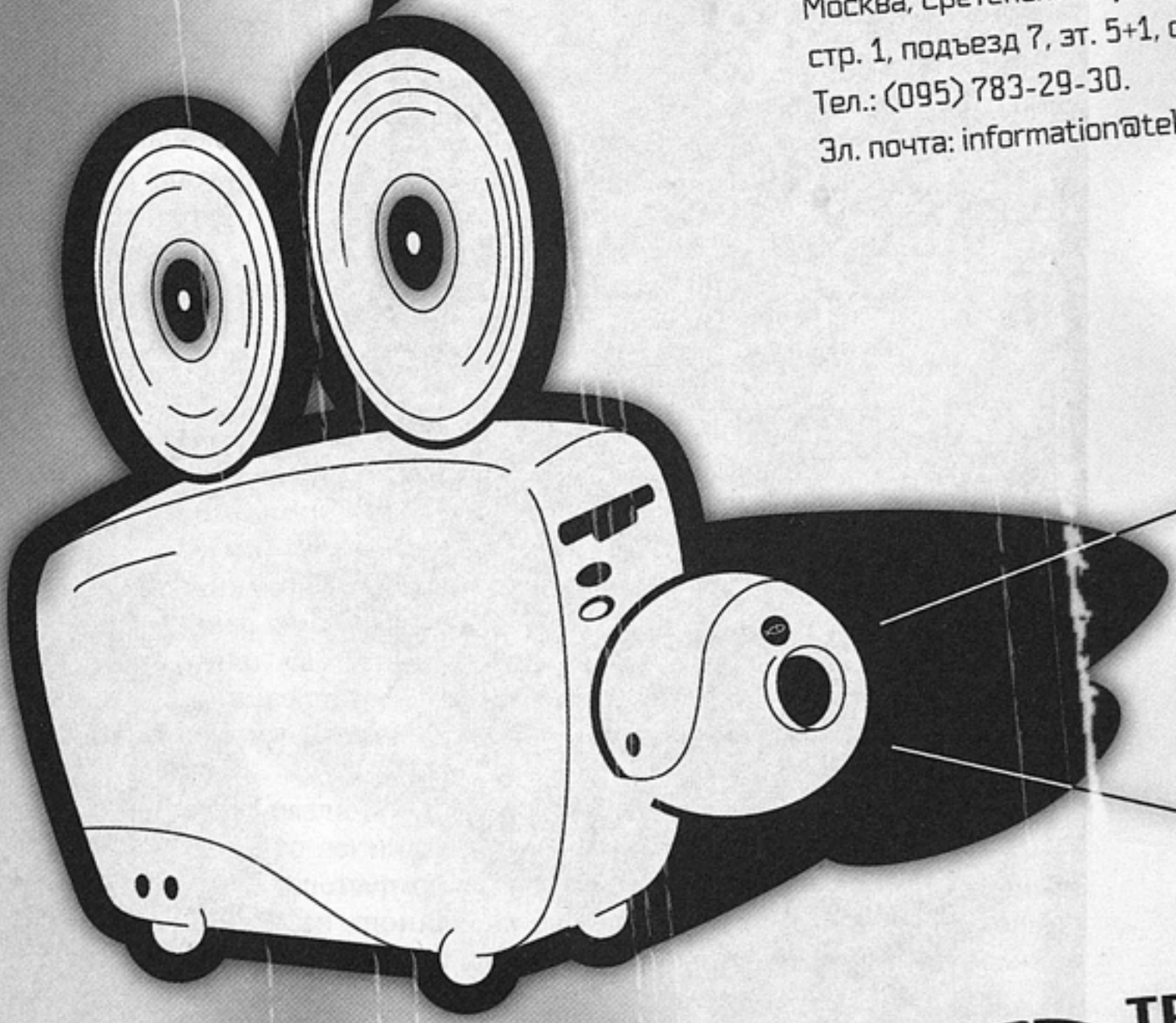
Вот уже и смирились.

Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

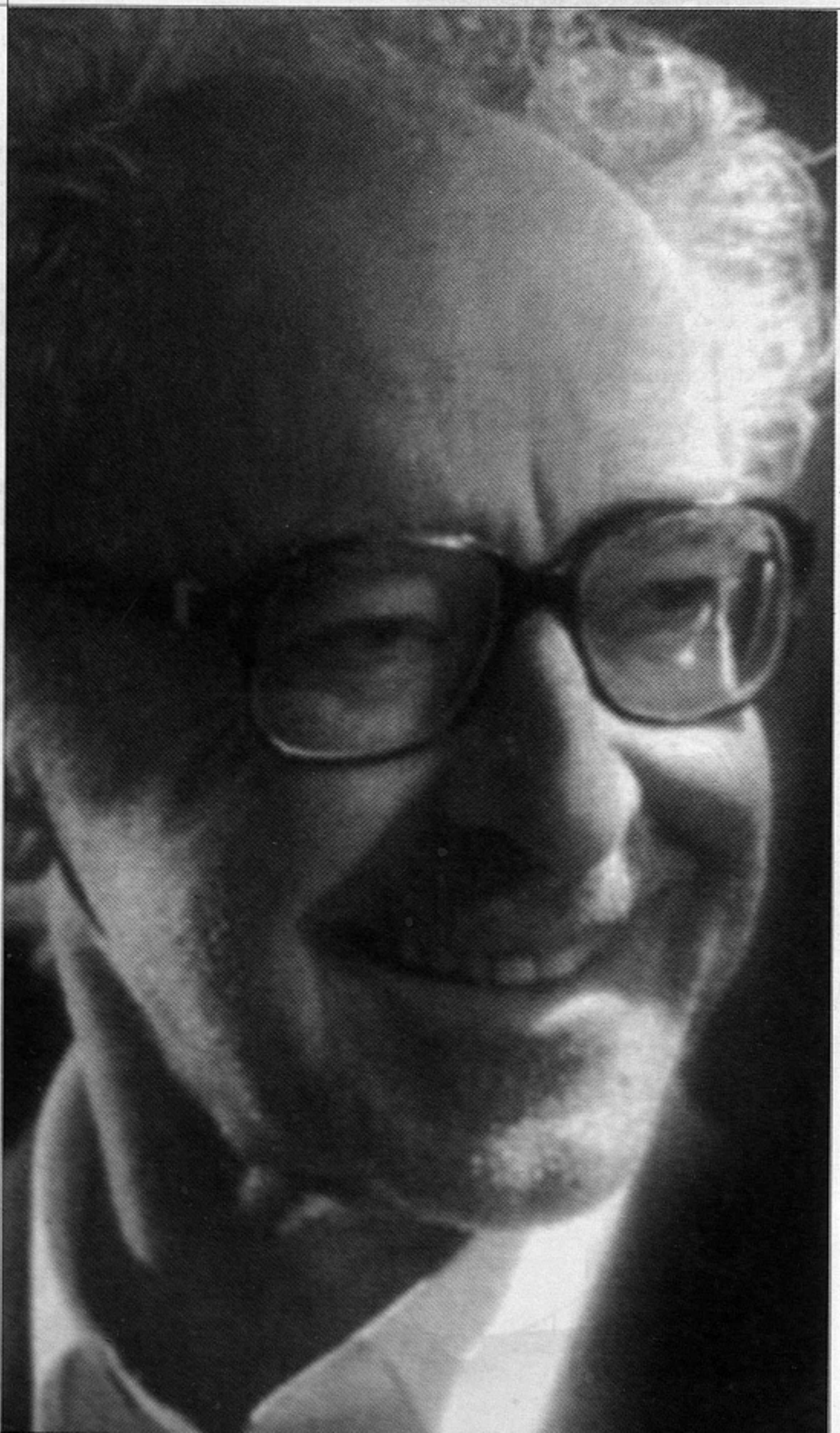
TELE TYPE

www.teletype.ru
Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

И М Е Н А



Жан-Люк Годар

ЖАН-ЛЮК ГОДАР:

«Я возвращаю права тексту»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДУТ ЖАК МАНДЕЛЬБОМ И ТОМА СОТИНЕЛЬ

— Три года назад в Канне вы говорили, что ваш следующий фильм будет называться «Наша музыка».

— После фильма «На последнем дыхании» я всегда заранее знал названия своих фильмов. Осел движется в определенном направлении, благодаря либо морковке, либо палке. Так вот, название — это направление, звук, морковка, если хотите: оно ведет за собой. Я мог бы сделать фильм на тему: что нужно сделать, чтобы он назывался именно так.

— Почему вы разделили вашу новую картину на три части: «Ад», «Чистилище» и «Рай»?

— Существует одна идея в связи с кино. С его содержанием и самим способом его создания. Фильм — это триптих о прошлом, настоящем и будущем; кадр, другой кадр, а между ними и есть то, что я называю настоящим кадром, третьим лицом. Я бы назвал третьим лицом тот невидимый кадр, который рождается от того, как мы видели то, что уже было, и то, что произойдет дальше. Впрочем, кино бесхитростное искусство, оно даже технически, не в каком-то там абстрактно-философском смысле, а практически, работает именно так: склеивает кадры, картинки, образы, аттракционы. Кроме того, когда я оказался в Сараево, мне стало совершенно очевидно, что сейчас там чистилище. Люди, живущие там, прошли через ад, их настоящее — чистилище, но рай они вряд ли узнают.

— Каковы были принципы постановки «Ада», смонтированного из кадров военной хроники?

— Я обычно очень боюсь сделать фильм короче, чем на час двадцать. В «Нашей музыке» час у меня ушел на «Чистилище», и я решил, что нужно добавить двадцать минут: десять минут до «Чистилища» и десять после. Но для «Ада» десять минут документальных кадров — многовато, и чтобы было легче их воспринимать, я разделил материал на четыре фрагмента. Первая часть — это войны, самые разные бои, вторая — скорее технология войны, ее оружие — танки, самолеты, корабли, третья — жертвы, и четвертая — кадры самого Сараево во время войны как предисловие к «Чистилищу».

— Почему вы решили совместить документальные кадры и кадры из игрового кино?

— Для меня эти различия не имеют значения. Если нужна, скажем, целующаяся парочка, то легче взять кадр из игрового фильма. Я подумал о картине Олдрича «На четвертой скорости», а затем решил, что кадрами из нее хорошо соединится хроника из разрушенной Хиросимы, поскольку фильм Олдрича воспринимался как метафорический рассказ об атомной катастрофе.

— Почему вы так хотели побывать в Сараево?

— Я ездил туда раз или два по приглашению организаторов «Книжных встреч» и неожиданно для себя решил, что действие нового фильма должно происходить именно там, этот город меня словно призвал. И потом я вообще предпочитаю — либо из страха, либо из духа противоречия — всегда быть там, где огонь, может, уже и погас, но еще тлеет под пеплом. Сараево покинуто людьми и приходит прямо на глазах в полное запустение.

— Вы использовали в «Нашей музыке» материал, снятый на «Книжных встречах». Как вы работали с писателями, которые появляются на экране?

— Хуан Гойтисоло ездил в Сараево три раза. Но я даю слово и неизвестным авторам, проза которых меня интересует или волнует, и, конечно, Махмуду Дарвишу: его участие в фильме объясняется моим желанием поднять израильско-палестинскую проблему, глубинную, вбирающую в себя и отражающую многие конфликты современного мира. При этом я не хотел выводить рассказ о войне на Ближнем Востоке на первый план. Иначе бы это был совсем другой фильм: например, о судьбе израильской женщины-репортера, появляющейся в одном эпизоде, или Ольги, еврейской студентки из России. Я хотел быть демократом во всех отношениях: чтобы все и всё были на равных — вымысел и документальный материал, профессиональный артист и непрофессиональный исполнитель или вообще человек с улицы и я, присутствующий в пространстве фильма (как и в Сараево) в качестве гостя и одновременно автора.

— Вы уравниваете к тому же изображение и текст.

— Да, я возвращаю права тексту, хотя считаюсь ярым его хулителем. Но на самом деле я борюсь против употребления слов вне равенства с картинкой, с визуальным образом.

— Можно ли говорить о том, что в «Нашей музыке» сквозит ваше разочарование в современном мире, в кино? Это особенно ощутимо в первых эпизодах фильма.

— Нет, такие настроения у меня были, но я их преодолел. Однако я все же остаюсь нормальным гражданином, разочарованным некоторыми вещами. С возрастом многое меняется: разочаровываешься в одном, одновременно очаровываешься чем-то другим. В мире происходит столько всего плохого — почему? Многое очень плохо устроено, неверно работает — отчего?

— Три еврейских персонажа — не много ли для одного фильма?

— А я — четвертый, я еврей кино.

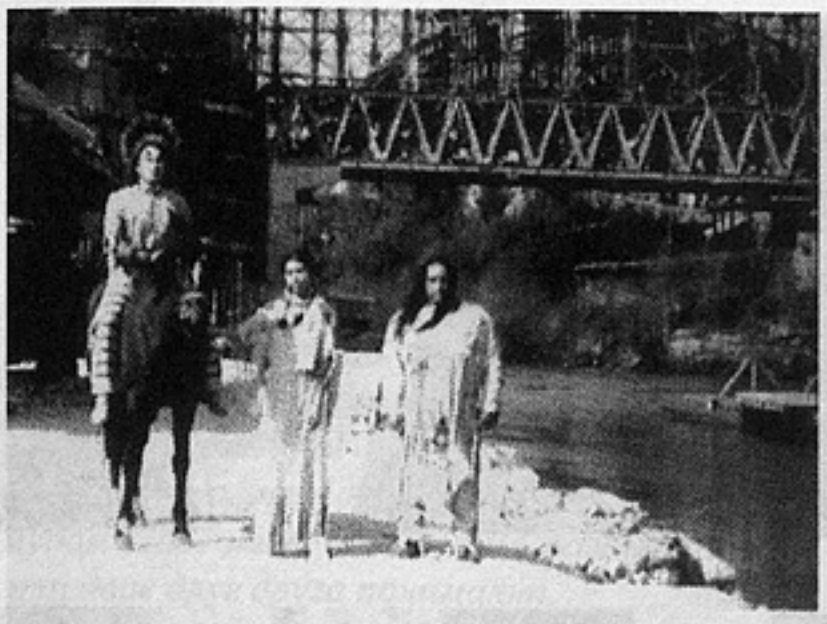
— Кажется, вас все больше и больше интересует специфика еврейской судьбы, еврейского характера?

— Этот интерес возник постепенно, поскольку я должен был набраться знаний. У моего деда, который придерживался коллаборационистских взглядов, каждый вечер слушали речи Филиппа Анрио. Тогда как мои родители работали во время войны в швейцарском Красном Кресте и посещали лагеря для беженцев. Но мне не объяснили, что именно произошло в те годы во Франции.

Поэтому позже я понемногу читал, что-то находил и постепенно начал видеть какие-то связи между событиями, какую-то логику исторических движений и национальной судьбы. Но я так никогда до конца и не понял, что такое быть евреем. Единственный способ для меня понять еврейскую сущность — это сказать самому себе, что я такой же: я хочу и одновременно не хочу быть вместе со всеми. Это то, что меня характеризует.

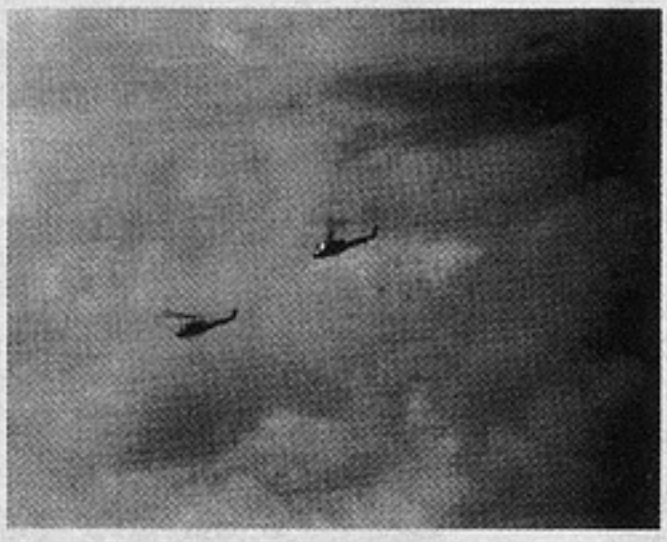
— Какой смысл вы придаете сближению евреев и мусульман, о которам говорите в фильме, показывая две фотографии пленных в нацистских лагерях? Откуда эти фотографии?

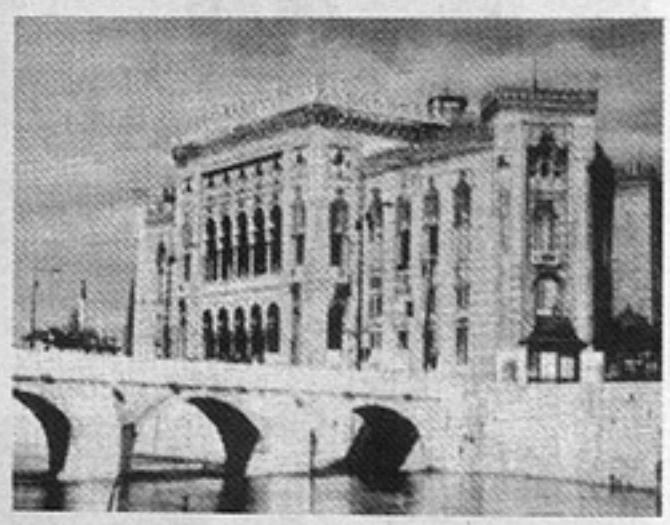
— Первая — известна, это фотография пленного с широко открытыми глазами, которая была сделана, по-моему, во время освобождения концлагерей. На второй — тоже депортированный, и чувствуется, что дни его сочтены. Так вот именно последних, умиравших от физического изнурения,



Sans espoir
de retour
DAVID GOODIS
Sans espoir
de retour
GALLIMARD

«Наша музыка»





«Наша музыка»

называли в фашистских лагерях «мусульманами». Я часто задумывался, как немцы могли назвать еврея мусульманином. А потом понял: главное в этой кличке — «чужой», «другой», вот что важно. Конфликт на Ближнем Востоке начался тоже с прихода «другого». Ты живешь в квартире, и вдруг появляется некто и говорит: «Меня выбрал Бог, в этой квартире теперь буду жить я». Я хотел снять об этом фильм вместе с Марселем Офюльсом: мы бы вдвоем снимались в этой самой квартире. Мы бы спорили, старались разрешить эту проблему — кто хозяин в доме — сами, так, словно у нас была власть и что-то от нас зависело. Но этот проект не реализовался.

— Не опасно ли проводить параллель, как вы это делаете, между уничтожением евреев фашистами и изгнанием палестинцев после начала конфликта на Ближнем Востоке?

— Конечно, опасно, я долго об этом размышлял. Когда ставишь эти два события рядом, то тебе говорят, что ты совершаешь гнусный поступок. Хотя мне кажется странным и тревожным как раз то, что ни евреи, ни палестинцы сами не отважились провести эту параллель. Что касается меня, то я просто сопоставляю элементы, как это сделал бы научный работник. Все предпочитают говорить, а не видеть. Я же предлагаю: давайте посмотрим на экран. Я предпочитаю сначала видеть и только потом говорить.

— Диалог между израильской журналисткой и палестинским поэтом Махмудом Дарвишем ведется на разных языках, но создается впечатление, что эти двое друг друга понимают.

— Дарвиш понимал журналистку, потому что знает иврит, она же не понимала собеседника, так как не говорит по-арабски, однако она хорошая актриса.

— Дарвиш говорит, в частности: «Нам повезло, что наш враг — Израиль, потому что евреи — центр мира». Как вы относитесь к этому утверждению, если учесть, что евреи были париями в течение двадцати столетий?

— Что означает «центр мира»? Я так это понимаю: евреи обладают как нация каким-то своеобразием, и это своеобразие не связывают с идеей истоков, корней — общечеловеческих. А под словом «истоки» подразумевается: «мы — первые». Они обобщили эту идею; следовательно, совершенно нормально, что с ними произошло то, что с ними произошло; с другой стороны, они и смогли обобщить эту идею своей избранности, особости только потому, что с ними произошло и происходило на протяжении всей истории.

— Перейдем от центра мира к хозяевам мира, американцам, которых вы представляете тоже, как хранителей рая...

— Это не я выдумал. Хотя мне все припишут проявление антиамериканизма, но надо знать, что эти слова, это утверждение — из последнего куплета гимна американских морских пехотинцев, сто раз, кстати, использованного Фордом или Хоуксом. Каким образом я мог это выдумать? Американцы хотят всё... На американском континенте много земель, но почему именно лишь ее крохотный кусочек называется Америкой — вы никогда об этом не задумывались? Они прекрасно знают, что Соединенные Штаты — название страны без земли, поэтому они ищут ее в другом месте.

— Вы сказали, что чувствуете себя вне мира кино. Изгоем. Как вы относитесь к этому своему изгойству?

— Спокойно. И к этому спокойствию меня подтолкнуло Сараево, Сараево как метафора Европы, с людьми, которые чувствуют себя отделенными от других, но одновременно существуют рядом с нами — всем вместе только и можно возродить то, что было разрушено. Поэтому мой фильм имеет довольно серьезный настрой, может, он даже горький, но одновременно выводы, к которым я прихожу, оптимистичны.

Le Monde, 2004, 13 mai

Перевод с французского А.Копыловой

ЭДГАР БАРТЕНЕВ:

«Не говорить больше, чем говорит кадр»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ВИКТОРИЯ СМИРНОВА

Эдгар Бартенев

Речь пойдет о кино, которое более чем какое-либо другое озабочено взглядом. Жестом. Усилием. Которое каждым движением камеры решается *видеть*, не зная, куда это движение приведет. Речь пойдет о молчании, об отказе от литературы, о доверии к телесности, к «физике», которую принято высокомерно рассматривать как инструмент и атрибут, о новой ответственности перед реальностью. Как бы странно ни показалось сегодня сочетать два этих вышедших из моды термина.

Адресат этой речи — Эдгар Бартенев, тридцатисемилетний писатель и режиссер документальной картины «Одя». Автор, чьи ленты уже второй раз отбираются в программы Каннского фестиваля.

Эдгар Бартенев родился в 1966 году в Казани. Десять лет работал врачом — невропатологом и реаниматологом. Тайно, с детства, занимался литературой, публикуясь обычно под вымышленными именами и почти никогда не предпринимая усилий к тому, чтобы напечатали. Заочно учился драматургии во ВГИКе в мастерской О.Агишева и В.Туляковой, не доучился, так как надо было платить за второе образование. В 1999 году, узнав, что режиссерскую мастерскую на Высших курсах набирает Алексей Юрьевич Герман, решил поменять профессию и рванул в Москву. Снял три короткометражных фильма: «Грядки» (1999), «Вальс» (2001) и «Одя» (2003). Последний демонстрировался в программе «Двухнедельник режиссеров» 56-го Каннского фестиваля.

Виктория Смирнова. Что такое Одя и почему, собственно, Одя? Есть ли такая национальность на карте или это поэтический вымысел?

Эдгар Бартенев. На карте есть Республика Коми. Наши персонажи живут в двухстах километрах от Сыктывкара. Эти двести километров, в зависимости от сезона, преодолеваются в два-три дня, когда на вездеходах, когда на лошадях и лодках. Одя — женское имя. Оригинальный язык фильма — коми, его удорский диалект. В титрах «Ӧ» с двумя точками сверху, обозначает средний звук между «ы» и «э». Так зовут одну из героинь, хромоножку, которую в картине мы видим чаще других. Первоначально, до того как появилась возможность производства фильма, мы со сценаристом Денисом Осокиным собирались рассказать именно ее историю. Фильм мыслился полнометражным эпическим повествованием о фигурах народа коми. Кинорасказ «Одя» и так называемые «сцены к фильму» опубликованы в книге Дениса Осокина «Барышни тополя» (М., 2003), занимают в ней обширную площадь, и теперь этот литературный пласт вместе с нашей картиной образуют своего рода «гипертекст». И картина, и книга, каждая по-своему, отворяют вселенную, в которую мы и проникали, которую созидали и которая сама развертывалась перед нашими глазами.

Если бы мы перевели на русский язык имя Одя как Дуня, Авдотья, фильм прекратил бы свое существование, потребовав непрерывных сносок в виде субтитров, закадрового голоса автора и монологов персонажей. Название «Одя» стало для нас ключом к заветной радости, пережитой нами в удорской деревне на реке Вашке, притоке Мезени. Об этой радости до слез, что лето уходит, что его никак не остановить, что пора выкапывать утиные следы на берегу и прятать их в тряпочку до следующего лета, мы и хотели рассказать зрителю. У нас было шесть неполных коробок пленки, эпической картины на этом не снять. Вышел тридцатиминутный фильм. Снимая, практически не делали дублей. Жанр мы определили как фильм-четки. Четки можно трогать, любоваться ими, перебирать до бесконечности. Каждый кадр, за немногим исключением, — миниатюра.

В.Смирнова. Вернемся к героям «Оди». Действительно ли эти люди так живут? Такую одежду носят? Не говорят на другом языке? У них все еще живы обряды?

Э.Бартенев. Вас, видимо, интересует, насколько реальные люди отличаются от персонажей картины? Теперь, когда вы видели наше кино, вы можете поехать в Удорский район Республики Коми, добраться до деревни Коптюга, если сумеете, и проверить воочию. Всю дорогу до Коптюги вас будут сопровождать чудесные явления, если вы способны им отвориться: увидите на ветке голую белку, пламя, скачущее между деревьями и не подпаляющее лес, елку, которая исчезнет на ваших глазах, встретитесь взглядом с дремучей старухой, которая косит косой-горбушей траву возле своей избы, а трава не кончается, и во взгляде старухи вдруг прочитаете то, что случится с вами через год. Чудеса, разумеется, всё языческого свойства, немного пугающие. Если же вы сермяжный документалист, гражданин с публицистической жилкой, с проблемным взглядом и любовью к толкованиям, то обнаружите деревни с развалившимися домами и одинокими брошенными бабушками, поразитесь нещадной вырубке лесов, которым испокон века живущие здесь люди давно не хозяева. Поэтому вы, скорее всего, до Коптюги не доберетесь: местный охотник подумает, что вы вӧрса — лесной демон, и пальнет вам в лоб... Прибавит ли что-нибудь к фильму, если я отвечу на ваш вопрос традиционным образом? Что речь идет об удорских коми, той их части, что триста лет живут на средней и нижней Вашке. Что живут они именно так, как вы наблюдаете в фильме. Женщины носят красные платки, а мужчины не расстаются с ружьями. Говорят они на вашкинском говоре удорского диалекта языка коми. Птичий, щебечущий язык. Слов для обозначения птиц, животных и трав больше, чем для объяснения своего самочувствия. Если и говорят по-русски, то фонематически так же, граница между языками почти неразличима. И все обряды у них именно живые, по-

тому что ими же самими никогда не повторяются в деталях и совершаются не по календарю, а по обстоятельствам: надо поклониться реке, проводить лето, испросить прощения у убитой утки.

В.Смирнова. Мне показалось, что собственно этнографический момент вас интересовал мало. Зритель «Оди» с порога заброшен в мир одновременно близкий и далекий, вынужден выбираться на ощупь, вслепую. Я настаиваю на этих «тактильных» ассоциациях. Есть некоторая хорошая трудность в перемещении по пейзажу, где ничего не названо, где нет привычных указателей на объекты, как это принято в этнографическом жанре: скажем, это китаец, это пагода — жилище китайца... Словно вас интересовала общая, присущая нам всем соматика (вернее, обращение к ней), но именно нами, в силу «замыленного» цивилизацией зрения не считываемая. Вы словно снимаете из точки, откуда ничего не известно ни про жесты, что мы совершаем, ни про то, как мы устроены. Почему смеются старухи, почему поле и ноги из стога сена?

Э.Бартенев. Нам важно было идти именно на ощупь, путем поэзии. Вы всё правильно говорите. Можно сказать, что есть две реальности: одна, меньшая и мнимая, которая целиком покрывается нашим ее пониманием или стремится к этому, и другая, вмещающая в себя первую лишь как часть, *до*опытная и *сверх*опытная реальность, абсурдное в ней становится чудесным, и инструмент ее постижения — творчество. То есть это такая реальность, где невозможное становится бывшим. Разумеется, каждый эпизод-миниатюру в фильме можно разгадать. Ответить на ваши «почему». Успех разгадки зависит от силы внимания зрителя и его искушенности, скажем, в этнографии. Но при этом будет получено знание лишь о первой, внешней, реальности, а почему это хорошо и красиво, когда две женщины в красных платках шествуют по полю так, словно плывут по небесам, останется тайной. Если приоткрывать карты, то первый принцип, исповедуемый мной в «Оде»: не говорить больше, чем говорит кадр, изображение; второй принцип (он касается целого): не говорить больше, чем говорит любовь. На каком языке, кроме библейского, она — если она живая, а не абстрактное понятие — могла бы с нами говорить? И о чем бы она нам поведала? Неужели о чем-то большем, чем о своем присутствии? И если бы я узнал, что глаза зрителя и глаза Бога суть одно, что бы я сказал? Может быть, я бы второй раз снял «Одю».

В.Смирнова. Откуда эти странные сцены с падающим ведром, птицей на голове? Вы их планировали? Наблюдали в действительности или это такой эстетический кунштюк?

Э.Бартенев. Если вы посмотрите сцену с падением ведра из-под рукомойника на большом экране, то увидите, что ведро опрокидывается само по себе. Бесхитростно берет и падает. Нет никаких лесок. На спецэффекты в документалистике не бывает денег. Эту сцену мы снимали в избе, где, по рассказам жителей, куролесит некий демон. Нас интересовал только примитивистский интерьер комнаты, задача стояла описательно-бытовая, но в кадр вошло нечто странное, чье-то присутствие. Хотя почему присутствие? Может быть, это просто сила, таящаяся в самом ведре или в грязной воде, которая хотела выплеснуться? Тема сосуществования людей с демонами, возможно, в фильме ведущая. Кадр с падением ведра задает один из векторов ее решения. Собственно, это четвертый кадр в фильме, и с этого момента исключается возвращение зрителя в привычный мир, где все более или менее ожидаемо и соответствует его представлениям о реальности. Дальше он волен смотреть или не смотреть картину, либо он ждет трезвого объяснения происходящему — такого человека картина будет раздражать, либо параметр непредсказуемости начинает определять восприятие, и тогда зритель уже не нуждается в рациональных подпорках. Я зарекся рассуждать о нашем фильме, это точно не делает его лучше, и сейчас, отступая от правил, сам себя слушаю больше с ужасом, чем с интересом. Демонов ведь в фильме нет, мы только слышим их голоса — шорохи, стуки, скрипы, звуки вообще неяс-

ного происхождения — и видим людей, поведение которых основано на знании, что эти звуки принадлежат миру мертвых.

В.Смирнова. В такого рода повествовании есть опасность: введение драматургически слишком эффектного момента чуда. Даже если вы, как вы утверждаете, его поджидали, а не производили вручную. Чудо ведь не считывается нами как нечто привычное, что может быть не замечено в повседневном скользяще-созерцательном обиходе. Чудо может быть слишком эффектно, красиво. Вы не боялись, что в этой неспланированной реальности вы (совершенно случайно) окажетесь производителем зрелищ? Не было ли у вас слишком красивых чудес, которые бы вам хотелось вырезать при монтаже?

Э.Бартенев. Ей-богу, ни о каких чудесах, ни о каком волшебстве я специально не думал. Это все равно что думать о том, о чем я думаю. Сейчас я рассказываю о моем отношении к тому, что я уже сделал, отношении запоздалом,

«Вальс»

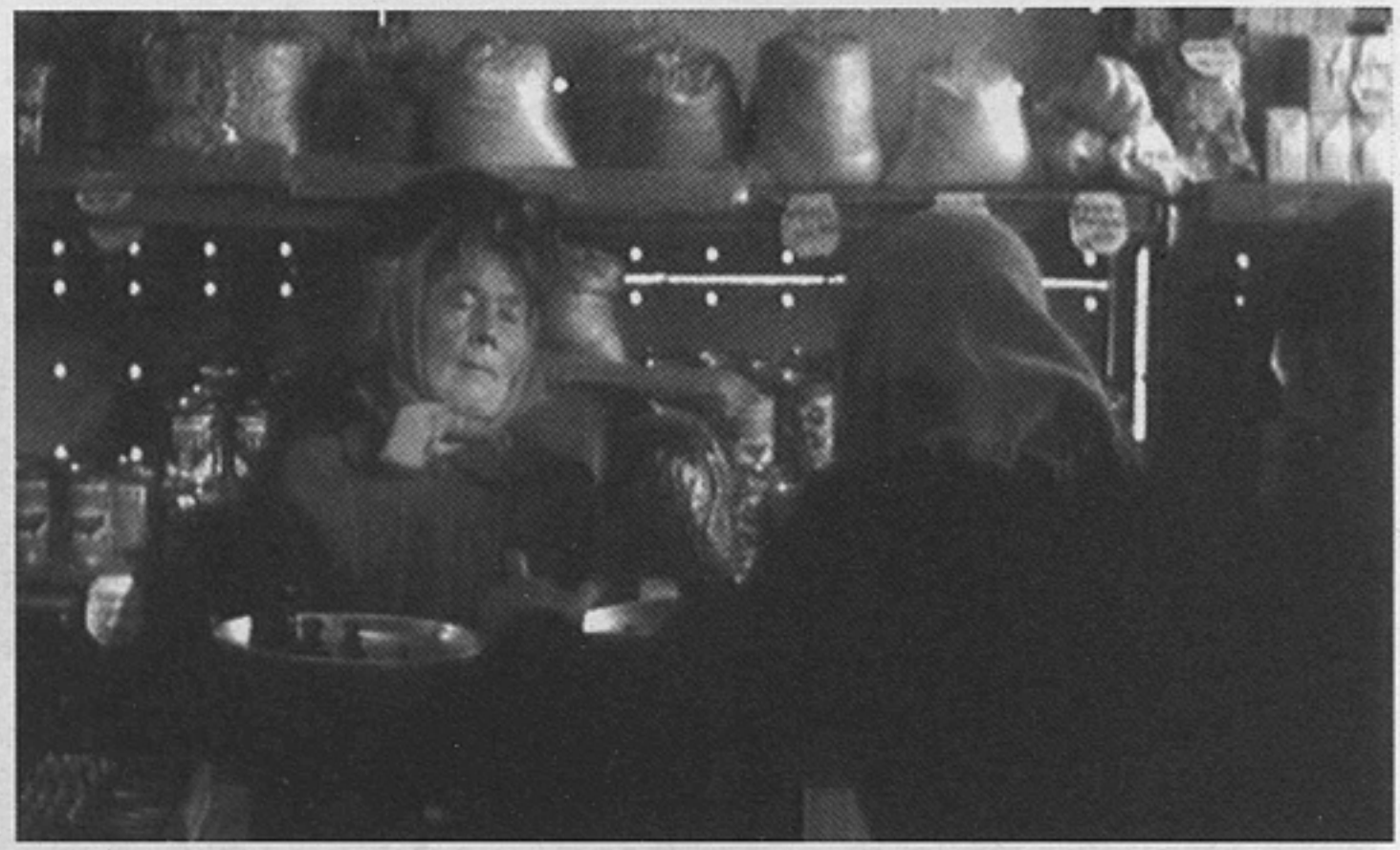
потому что я давно нахожусь вне фильма и уже сам другой, в других замыслах. А когда начинаешь кино и когда его делаешь — с самой первой грезы о фильме до печати первой копии, — разве ж рассуждаешь? Просто берешь и делаешь, потому что знаешь все, что случится, сердцем знаешь, первобытным каким-то образом. И меньше всего заботишься о том, чтобы ответить на все «почему». Если чудесное вторгнется в повседневность, то я к этому готов — в меру своих сил.

В.Смирнова. Итак, чудо — нечто принципиально далекое от выразительности. От спецэффекта, от расставления акцентов. Чудо, как вы точно сказали, бесхитростно, оно не предполагает уловку зрения, когда все, что «раньше» и «позже», уничтожается оригинальностью фокуса и напряжение зрительского зрения ослабевает от момента к моменту. Иными словами, чудом оказывается переживание банального в его уникальности (как проживает его режиссерская камера в мире «Оди»). И все же... Удорская деревня Коптюга — это дальняя даль... Тысячи километров, другая цивилизация. Не возникает ли у вас желания поместить это чудо географически ближе к нам? В заведомо неинтересных местах? Задача ведь при этом остается той же самой:

не важно где это «переживание реальности» имеет место — в современном офисе, супермаркете или... Государственной думе.

Э.Бартенев. Не везде же цветут папоротники... Скажите, возможно ли там, где существует контроль над реальностью, естественным и непредсказуемым образом эту контролируемую кем-то реальность переживать? Там, может быть, уже и самой реальности нет. Чтобы «пережить» Государственную думу, требуется всего лишь угол зрения, а зрение у меня слабое.

В.Смирнова. Ваши герои редко разговаривают, но даже если начинают говорить, их речь мало понятна зрителю. Насколько для литератора (вы ведь пишете, насколько я знаю) было трудно отказаться от слова?



«Одя»

Э.Бартенев. Совершенно безболезненно отказался, как раз потому, наверное, что знаю цену слову. К тому же, все, что я пока снял — три получасовые короткометражки, — фильмы все-таки ученические. В «Оде» помимо чисто художественных ставились еще и учебные задачи: в качестве эксперимента отказаться от нарративной драматургии, управляемой словом, попытаться построить картину исключительно на драматургии ощущения, если таковая водится, и научиться киноживописи. Не уверен, что хорошо справился с первой задачей, но со второй, кажется, сладил. На картине был замечательный оператор — Николай Васильевич Волков, волшебно чувствующий кадр. На первом же фестивале, в Клермон-Ферране — это самый большой в мире фестиваль короткометражных фильмов, его еще называют Канном короткого метра и там соревнуются сотни фильмов, — «Одя» получила приз за лучшую операторскую работу.

В.Смирнова. Можно ли сказать, что ваше кино принципиально неиллюстративное, что оно не повествует о чем-то, потому что у него нет задачи что-то повествовать, а только про-из-вести? Что оно осваивает телесность как жанр? Не оттого ли оно манкирует словом?

Э.Бартенев. Вы говорите точнее, чем я. И мне совершенно понятно недоумение критиков, которые ничего не могут сказать вслед фильму. Фигура молчания как результат восприятия — отлично. Фигура умолчания — печально. Привести зрителя к молчанию — может быть, только этого мы и хотели.

В.Смирнова. Меня восхитило, что синтаксически «Одя» выстроена по принципам игрового кино. Вы монтируете действие к действию. Без задумчивости и пауз, без поджидающей камеры, этого излюбленного документалистами киноэффекта?

Э.Бартенев. Я воспитан как режиссер игрового кино. До «Оди» у меня были две игровые короткометражки, соблюдающие жанровые принципы: «Гряд-

ки» и «Вальс». Что касается «Оди», я и не думал снимать ее как-то иначе, чем снял. Поджидающая документальная камера сейчас выглядит как псевдоподжидание, как иллюстрация того, что документальное кино снимается за маленькие деньги. Я вообще не знаю, что такое документальное кино. Любое неигровое? Фильмы Майкла Мура для меня примеры отличной телевизионной эссеистики. Многие картины Би-Би-Си про животных гораздо более художественны... Или такое неигровое кино, которое, прежде всего, художественно? Не разобраться. Мне очень нравится, как наблюдает за жизнью Сергей Дворцевой. Но фильмы-наблюдения на кинопленке все труднее делать с производственной точки зрения. Российское документальное ки-

«Одя»

но, по моему ощущению, сейчас заговорено настолько, что авторское слово (обычно закадровое) важнее материала. Убери голос автора или монолог персонажа — и нет фильма, есть набор кадров, которые сами по себе ничего не говорят. Почему публицистичность российской кинодокументалистики не греховна? Почему слово должно значить больше образа? Почему звучание речи иногда не ценнее ее самой? «Одя», возможно, протест против моды говорить. Можно было произнести все смыслы вслух и перевести все коми слова, звучащие в фильме, на русский язык, и тогда бы о фильме начали говорить и писать привычные вещи.

В.Смирнова. Разрешите отвлечься и вернуться к вашим «Грядкам» и «Вальсу». О чем они были, о грядках и вальсе? Если да, я продолжу... без всякой иронии. Знаете, я все больше замечаю сегодня, что названия фильмов, вещей и предметов стремятся к тавтологии, самоповтору. Журнал «Журнал», газета «Газета», кафе под названием «Место». И ваши (если об этом) «Грядки» и «Вальс». Словно сейчас становится важным не умножение смыслов вокруг чего-бы то ни было, а проживание этого места ли, вещи. Ведь смыслы высокомерны и уводят ввысь от предмета. В сущности, классическое европейское сознание по-прежнему презирает предмет, желая им только пользоваться. Впрочем, это мои наблюдения за языком, эдакие колебания реальности...

Э.Бартенев. А у алжирского дея под самым носом шишка... Не вижу проблемы, как бы ее ни формулировать. Да как будет угодно авторам! В «Грядках» есть грядки, хотя фильм не о них. В «Вальсе» никто не танцует, но два разных вальса звучат за кадром. Оба фильма — о человеческих неразрешимостях, о таких крайних неразрешимостях, которые даже на уровне драматургии могут быть развязаны только гадательно. В «Грядках» герой и героиня — муж и жена — разучились любить друг друга, и вместо того чтобы молчать, они продолжают говорить, но язык их — исключительно матерный. Смеш-

но и грязно. Небрежение любовью ведет к измене — и только тогда любовь возвращается. «Вальс» — история неизбывной, бесконечной ревности без возможности простить измену. Непосильное испытание для героя и абсолютный для него тупик, разрешимый, кажется, лишь смертью. Невзаимность. Но при этом возможность любви не перестает быть. Впрочем, я опять рассуждаю, как посторонний, о своих же собственных делах... Нынешняя же одержимость тавтологией — своего рода попытка поставить подножку сразу и реалистам, и номиналистам, о которых, впрочем, мало кто помнит. Модно и не дерзко. Хотя сущность слить с существованием — это, если помните, всего лишь номинализм. Вытекающее из этого «не умножай сущностей без нужды» способно остановить даже историю и водку наконец сделать просто водкой...

В.Смирнова. Но ведь история, та, о которой мы привыкли рассуждать в классических терминах объективности и непрерывности, давно остановлена. Современность предполагает так много конкурирующих микроисторий, что кажется удивительным, что они все еще могут существовать параллельно. И почему бы водке не быть водкой, а не, скажем, «огненной водой» или «божественным нектаром»? Мне кажется, сегодня очень важно хоть иногда перестать выражаться эвфемизмами. Сегодняшняя эвфемистическая речь (за которой сакральность и набожное молчание) — популярная тактика телевидения и других идеомонстров, пресловутых авторов «окончательных решений» по очередному национальному вопросу. Да и речь не о номинализме вовсе, а о некоем возвращении к предметам, о пристальности вглядывания в предмет (в ту же водку, если угодно), нежели о метафизическом уклонении или увиливании языка, предполагающем бесконечную комбинаторику, пресловутое «умножение смыслов»[1]

Э.Бартенев. Я не против любого молчания, пусть набожного. Мне дела нет до истории, о которой можно рассуждать. Спор между номиналистами и реалистами гораздо насущнее, чем кажется. Его, собственно говоря, нет. Есть проблема личного выбора между верой и неверием. Если я вам скажу, что верую, что Христос — Сын Божий, вы возразите примерно в том же духе, что и суфии ордена Аль-Кадирийя, говорящие, будто тот, кто скажет, что Аллах существует, тотчас Его и теряет. Если бы мне хватило разумения, я бы вслед за Василием Великим хотел бы познавать «не по сущностям, но по именам». Потому что имена ткутся любовью — и возвращают нас к предметам. Ведь что толку мне возвращаться к предмету, если я его заранее не люблю? Что тогда толкает меня к предмету? Он сам? В нем его тяга ко мне или во мне самом? Или мы с ним суть одно? Как тут быть? Предмет заслуживает стихотворения, вглядывания, проживания, может быть, псалма, если дышит любовью создавшего его. Что он сам по себе? Разве больше имени, которое я ему даю? В этом смысле я — сугубый реалист. Что касается окончательных решений, то они всецело в руках человеческих, и суть кумиры.

В.Смирнова. У современности есть свой язык: гиперссылки и полиэкраны; свои фобии; скорость; свои режиссеры — Гринуэй или Фиггис. Есть и другие. Не хотелось бы называть их вневременными (это пошлый «универсализм»), но как бы смиряющиеся перед временем, наблюдающие за собой из неизвестной точки, словно не было до них никакой истории человека. Для меня такое кино началось с дюмоновской «Человечности» и фильмов Дарденнов. Картин, гениально непредсказуемых (это в данном случае не эпитет, а свойство), совершенно осознанно удаляющихся от литературности, работающих с соматикой, тактильностью, телом как союзником, а не толь-

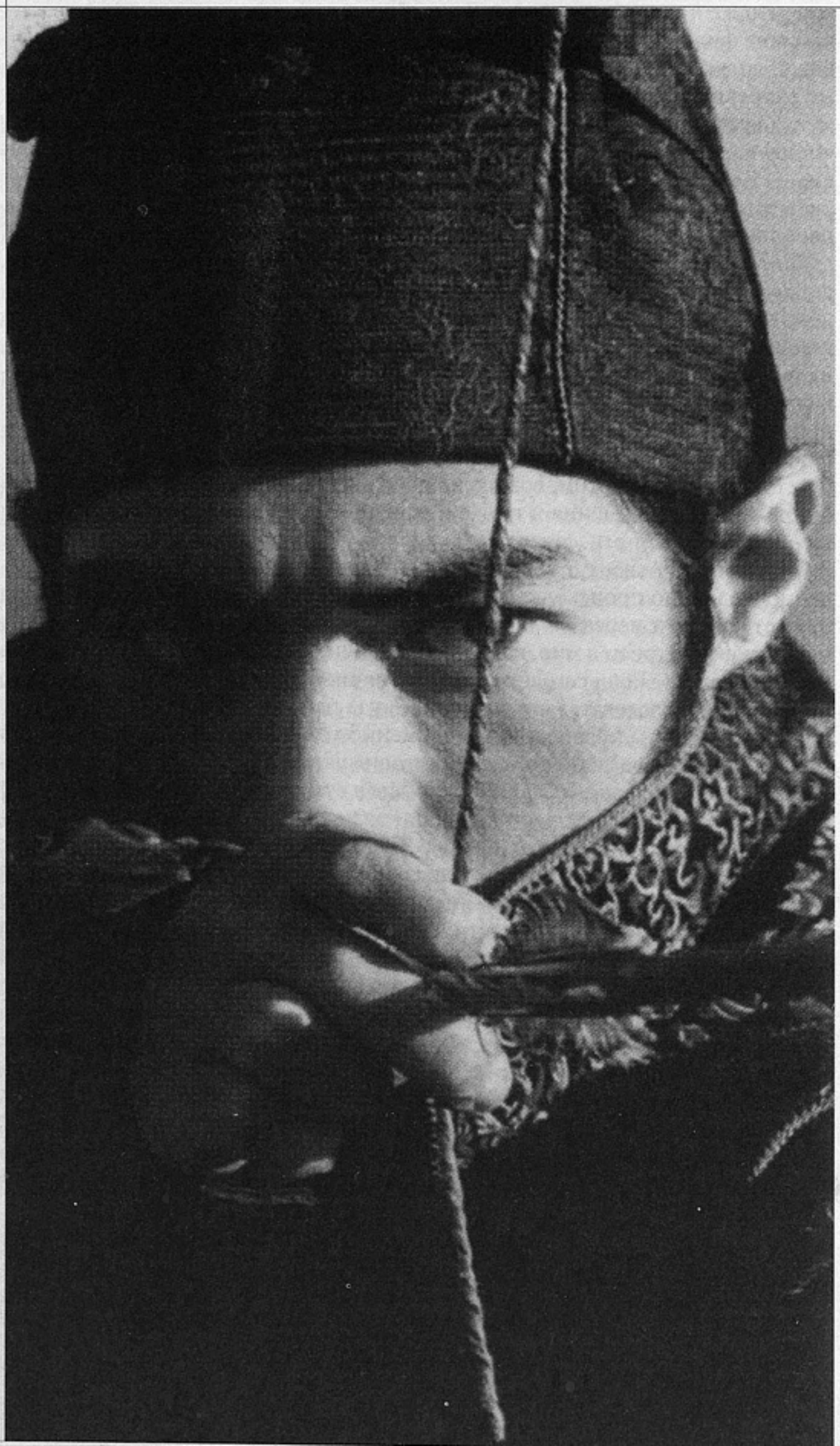
[1] Уже после нашего интервью на память пришли другие примеры современного прямоговорения. Театр.doc в его лучших вариациях («Война молдаван за картонную коробку») — попытка такой намеренно неметафорической банальной речи, предполагающей проживание «современного слова» как слова прежде всего бедного, нериторического. Другое дело, что подобные примеры всего лишь векторы меняющейся современности и тот же театр.doc может быть не менее цветасто-риторичным, чем старозаветный МХАТ.

ко инструментом. Мне кажется, эта визуальная инициирующая особенность присуща и вашему письму?

Э.Бартенев. Игровые фильмы братьев Дарденн сделаны по безупречным с точки зрения жанра, сценариям. К сожалению, незнаком с их документалистикой. Они умеют перевести хороший сценарий в кино такого эмоционального накала, что история становится как бы незаметна, пружины событий разжимаются за кадром, в подтексте, а зритель погружен в состояние героев, находится с ними как бы в одной «точке кипения» и поэтому не заботится о том, что же произойдет дальше. Я перебираю мысленно героев трех известных мне фильмов братьев Дарденн — «Обещания», «Розетты» и «Сына» — и вижу, что все они буквально одержимы действиями во что бы то ни стало, даже вопреки здравому смыслу, поиском поступка, который изгнал бы из них муку неуспокоенности, невозможности жить: например, плотник из фильма «Сын» готов казнить мальчишку, убийцу своего ребенка, но чудо спасения ему — и зрителю — открывается в том, что он может воспитать его и полюбить, как родного сына. Литературная составляющая, хотя она не заметна в исполнении, очень все-таки сильна в фильмах упомянутых вами — и тоже любимых мной — режиссеров и восходит, структурно и степенью личной ответственности перед сакральным, к античной драме и принципам Аристотелевой «Поэтики». Я об этом, кстати, говорил с братьями Дарденн, и они соглашались со мной. Другое дело, что литературность может и должна разрешаться пластически, становиться жестом и деянием. Когда зритель в каждом кадре фильма угадывает фразу из сценария и таким образом «читает» и воспринимает рассказываемую с экрана историю, это плохо; век типового американского кино, законсервированного таким способом рассказывания, не будет долгим. Зато потом, возможно, кино некоторое время будет эволюционировать из развлечения и трюка в сторону сообщения и рукотворности — и снова переживет ренессанс.

В.Смирнова. Думаю, тут вы абсолютно правы. В кино и в жизни пока медленно-медленно происходит возвращение к жесту, к проживанию жеста, к ответственности перед ним. Как сказал Александр Зельдович: «Современный человек встроен в мир, как ключ в замочную скважину. И он от нее никак не отделен». Если сегодня от манипуляции клавиш одного человека рушатся банки, следовательно, мир стал куда более антропоцентричен, чем когда бы то ни было ранее. Может, именно тому, что наши слова и жесты значат, нам прежде всего стоило бы сегодня учиться?

Э.Бартенев. Экзепюри сказал лучше: «Мы в ответе за тех, кого приручили». Я не думаю, что человек настолько прикован к миру, что призван к полной ответственности за все происходящее. Такой современный человек Зельдовича (я вращаюсь сейчас внутри тезиса, а не вокруг Зельдовича) неизбежно становится внешним человеком по преимуществу, потому что узурпирует власть этической ответственности, гордо беря на себя вину за любую детскую слезинку и сам ею умываясь. Тогда как лучше бы он плакал над своими грехами. Мы, кажется, дожили до тех времен, когда уже мечтаем быть смиренными обывателями, а массовая психология не велит. А что значат наши слова и жесты и куда они ведут, нам не узнать до конца. Мы только можем не забывать о любви.



«Дом летающих кинжалов», режиссер Чжан Имоу

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Канн как диагноз

Каннский кинофестиваль по традиции считается своеобразным итогом кинематографического года фильмов и прогнозом следующего сезона в мировом кинопрокате. Это определение близко к истине, если учитывать все программы Канна, начиная с кинорынка, а не заканчивая им. У собственно фестивальных программ более узкое предназначение — выявить силовые поля развития кино как искусства, «моды» на те или иные имена, явления, тенденции.

Сразу оговорюсь, что и в Канне практически за кадром остается голливудский мейнстрим — те 20—30 блокбастеров, выпуск которых на экраны в разных концах света уже расписан на год(ы) вперед. Здесь, как и на любом другом киносмотре, могут появиться, и то вне конкурса, лишь те, чей релиз (мировой, европейский или французский) практически совпадает с датами фестиваля.

Остальные на рандеву. Процесс отбора различных программ производит первоначальное ранжирование полнометражных лент. На этом этапе решающую роль играют французские связи, вкусы, пристрастия. Они влияют не только и не столько на подбор национальных фильмов, сколько на селекцию в целом, поскольку до 90 процентов картин официальной программы составляют ленты при французском участии. Именно французские копродюсеры, экспортеры и прокатчики в первую очередь лоббируют «свои» ленты.

Почему же, в общем, создается впечатление широкого представительства чуть ли не всех стран и регионов мира? Дело в том, что ведущие фестивали, начиная с Канна, в последние годы отказались от принципа национального представительства в пользу авторского коллектива во главе с режиссером. Как ни странно, это лишь способствовало широте географии, поскольку почти все полнометражные фильмы сегодня делаются либо транснациональными корпорациями, либо на условиях многостороннего совместного производства. «Чисто национальные» картины при этом оказываются в проигрыше.

Для того чтобы попасть в программу, они должны обладать очевидным потенциалом шедевра или сенсации, как корейский Old Boy режиссера Пак Чан Вука. А вот картина его соотечественника Хон Сан Су «Женщина — это будущее мужчины» была отобрана в конкурс первой, поскольку один из ее продюсеров – знаменитый Марин Кармиц, румын по происхождению, а ныне ведущий независимый продюсер, прокатчик и собственник сети кинотеатров во Франции. Жертвой корейского прорыва пал сам Им Квон Тэк — старейшина национального киноискусства. Он не успел закончить свой новый фильм заблаговременно и решил не конкурировать с соотечественниками. Теперь его ждет Венеция.

Итак, за последнее десятилетие корейский кинематограф прошел путь от мало кому известного курьеза до ведущей роли в мировом кинопроцессе. За те же годы доля национальных фильмов в прокате выросла с 13 процентов до более половины. Двигателем кино Южной Кореи в мир стал Международный кинофестиваль в Пусане, одно из немногих мест в мире, где мне довелось одновременно встретить четырех (!) отборщиков из Канна и трех — из Берлина.

Но первотолчок был дан раньше — в начале 90-х годов минувшего века — большой ретроспективой корейского кино в Центре Помпиду в Париже, где я увидел первый в своей жизни южнокорейский фильм «Суррогатная мать» Им Квон Тэка. В 1994 году мне удалось показать этот ныне бесспорный шедевр на РТР в рамках программы «Киномарафон».

Если проанализировать кинопроцесс в историческом разрезе, станет очевидно, что, начиная с 70-х годов прошлого столетия, в мировой культуре (не только в кинематографе) идет непрерывное наступление элементов, своими корнями уходящих в Юго-Восточную Азию и Тихоокеанский регион. Первой ласточкой в сфере массовой культуры стало стремительное распространение моды на боевые искусства Востока. В этот период чуть ли не треть репертуара кинотеатров Парижа и Лондона составляли фильмы кунфу и каратэ. Характерный пример в этом плане — молниеносная карьера Брюса Ли, жизнь которого оборвалась в 1973 году и превратила его в легенду.

В 80-е годы хозяевами большей части голливудских студий оказались японские компании, уже лидировавшие в области торговли автомобилями и электронной техникой. В этот период я оптимистично предсказывал миграцию центра мировой культурной жизни из Калифорнии в Юго-Восточную Азию, а затем (почему нет?) куда-то в район Новосибирска. Западные коллеги возражали мне, что японцы и К°, действительно, впереди планеты всей в области «железок» (компьютерного hard ware), но ведь программное обеспечение и содержание они получают с Запада. Где же японское содержание? Бум видеоигр, в производстве которых по сей день лидируют японцы — Sony и Nintendo, — ответил и на этот вопрос.

И все же мой оптимистический прогноз не оправдался, и не только в связи с Новосибирском. В Юго-Восточной Азии разразился экономический кризис, и центр мировой культуры вернулся на Тихоокеанское побережье США — в Голливуд (кино и телевидение), Силиконовую долину (передовые компьютерные технологии) и Сан-Франциско (авангардное поисковое искусство). Но крен в сторону Востока все же осуществился — за то же десятилетие более трети населения штата Калифорния стали составлять выходцы из Юго-Восточной Азии: Китая, Вьетнама, Кореи и т.п. Глобальная массовая культура голливудского образца перестала быть специфически американской, а стала транснациональной с преобладанием восточных элементов. Наиболее яркий пример постоянства этой тенденции — «Убить Билла» Квентина Тарантино.

Фестивальная конъюнктура последовала за массовой (а не наоборот, как хотелось бы эстетам и интеллектуалам). Наиболее могучей волной стало подлинное возрождение китайского кино после краха «культурной революции». Переход от производства одного фильма в несколько лет к 150 фильмам в год вызвал закономерный взлет и популярности, и художественного качества. Первым шагом стало восстановление контакта с собственной аудиторией, вторым — успех на международной арене. Провозвестниками победы стали классики «пятого поколения» китайской режиссуры — Чэнь Кайгэ и Чжан Имоу. Высочайший статус последнего был подтвержден в Канне-2004 внеконкурсным (а не конкурсным — для режиссеров ниже рангом) показом его очередного балета на темы боевых искусств Востока «Дом летающих кинжалов».

На примере Китая и Южной Кореи особенно ярко выступает ведущая роль органичного живого существования кинематографа в собственной культурной среде. Именно оно стимулирует и выход на международную ау-

«Как на картинке», режиссер Аньес Жауи

диторию, хотя фильмы, пользующиеся наибольшим успехом внутри страны и за рубежом, как правило, разные. Интегральный успех — и у себя дома, и в мире — явление достаточно редкое и поэтому особо ценное.

Интересен в этом плане опыт кинематографий, изначально ориентированных на экспорт, таких как гонконгская. Когда, еще до воссоединения Гонконга с КНР, я задавал гонконгским кинематографистам вопрос, есть ли у них цензура, они отвечали, что своей-то нет, но для обеспечения рынка для отечественных фильмов они не могут себе позволить обидеть ни христиан, ни буддистов, ни индуистов, ни мусульман (а теперь и коммунистов).

С этой точки зрения экспорт гонконгских режиссеров в Голливуд – явление более чем закономерное. Наряду с конвертируемыми лидерами, типа Джона Ву или тайванца Ли Аня (Энга Ли), сохраняется роль фестивальных кумиров, как правило, остающихся на родине, — Хоу Сяосяня на Тайване, Фрута Чана и Вонг Карвая в Гонконге. Характерно, что все они могут считаться движущей силой интеграции мирового кинопроизводства не только в региональном (Китай — Гонконг — Тайвань), но и в мировом масштабе. Не случайно главным поставщиком фестивальной продукции этого региона оказывается голландско-гонконгская фирма «Фортиссимо», показавшая на Каннском кинофестивале последнюю работу Вонг Карвая «2046».

Это возвращает нас к роли многосторонних копродукций на этапе отбора фильмов. В последние годы Каннский кинофестиваль уделяет особое внимание экзотическим «южным» кинематографиям — в достаточно широком диапазоне от Африки до Казахстана. Экзотика сама по себе привлекательна в фестивальном контексте. Это одна из причин, почему Россия в последнее время проигрывает фестивальное представительство странам бывшего СССР. Наше кино воспринимается как подражание либо Голливуду (ось Голливуд — «Мосфильм» в советский период), либо европейскому качеству (постсоветский период). «Молодые европейцы», новая буржуазия из России никому не нужны на Западе. Востребованными на фестивалях оказываются нищета, а в прокате — новорусские бандиты. В текущем году, не считая забавной короткометражки Антона Антонова, нам удалось «прорваться» в официальную программу фестиваля на тени Сергея Параджанова («Я умер в детстве...», режиссер Георгий Параджанов), работавшего на

Украине и в Закавказье, и энергии Гульшад Омаровой, казашки (в последнее время живущей в Голландии), поддержанной конвертируемым Сергеем Бодровым (лучшие свои картины он снял в том же Казахстане) и Сергеем Сельяновым. Картина Омаровой «Шиza» сделана на казахском материале (но на русском языке) в популярном не только у нас жанре «боевика на фоне нищеты». К России все это имеет косвенное отношение, но зато к Франции... В перечне участников финансирования не случайно фигурирует Фонд ЮГ французского правительства, созданный специально для поддержки кинематографий бывших советских республик, но не России. Без малого двадцать лет назад тем же французским правительством был создан Фонд ЭКО для поддержки кино Восточной Европы. Благодаря этому фонду, число российско-французских копродукций выросло в несколько раз, Марин Кармиц финансировал не корейцев, а фильм «Дюба-дюба» Александра Хвана, европейскую карьеру сделал Павел Лунгин, в меньшей степени — Виталий Каневский.

Однако «манна небесная» быстро иссякла, место ЭКО занял ЮГ, и именно деятельность этого фонда, наряду с общекинематографической конъюнктурой, в конечном итоге объясняет географический расклад Канна.

Вместе с тем, отбор фильмов — лишь одна сторона процесса. Далее следует общественный резонанс каждого фильма и их совокупности сначала в рамках фестиваля (отклики прессы и внутрифестивальное «сарафанное радио»), а затем и в широком общекультурном контексте. С самых первых показов спекуляции и прогнозы шли полным ходом. Фестивальный экран стал своеобразной ареной борьбы между восточным темпераментом и усталостью вконец объединившейся Европы и, соответственно, между безжалостным варварством, не щадящим зрителя, и тоскливой, хотя порой и высококачественной политкорректностью. Америка оказалась как бы между двух огней.

Уже упоминавшийся Old Boy — самый яркий удар по нервам каннской буржуазной публики в смокингах и вечерних платьях. Запутанный сюжет, замешанный на тайне, гипнозе, психоанализе, инцесте и жестокости... жестокости... жестокости... Истошные крики и мольба о помощи, кровавые избиения, насилие, вплоть до ритуала отрезания языка, парадоксально напоминают «Страсти Христовы» в трактовке Мела Гибсона. И тут и там море крови становится источником эмоциональной встряски почти на физиологическом уровне и возвышения души. Варварство в действии.

Здесь нельзя не вспомнить гумилевскую концепцию пассионарности народов, выходящих на мировую арену и сметающих со своего пути усталые цивилизации. Евангельскому боевику Мела Гибсона вторила буддийская кровавая притча «Ангулимала», показанная на последнем Московском кинофестивале.

На противоположном конце гаммы фестивальных ощущений оказывается французская лента актрисы, сценаристки и режиссера Аньес Жауи «Как на картинке». Тонкая психологическая драма нескольких близких друг другу людей, изживание комплексов юности героини (и, как подтвердила пресс-конференция, самой Жауи), хорошо известная авторам творческая среда (герои — писатели, героини — певицы), наконец, стилистически изощренный текст — все это превращает ленту в демонстрацию «качества по-французски», утонченного, но холодноватого, особенно по контрасту с восточными страстями. В том же регистре была выстроена и латиноамериканская лента «Святая девушка» культового режиссера Лукресии Мартель.

Конечно же, мягкость и проникновение в тонкости психологии присущи и восточным картинам, которые особо понравились критикам — в частности, «Никто не узнает» культового японского режиссера Хирокадзу Корээды и давно ожидаемой работе Вонг Карвая «2046», — но эти качества оказываются периферийными по отношению к главному — творческому темпераменту этих мастеров.

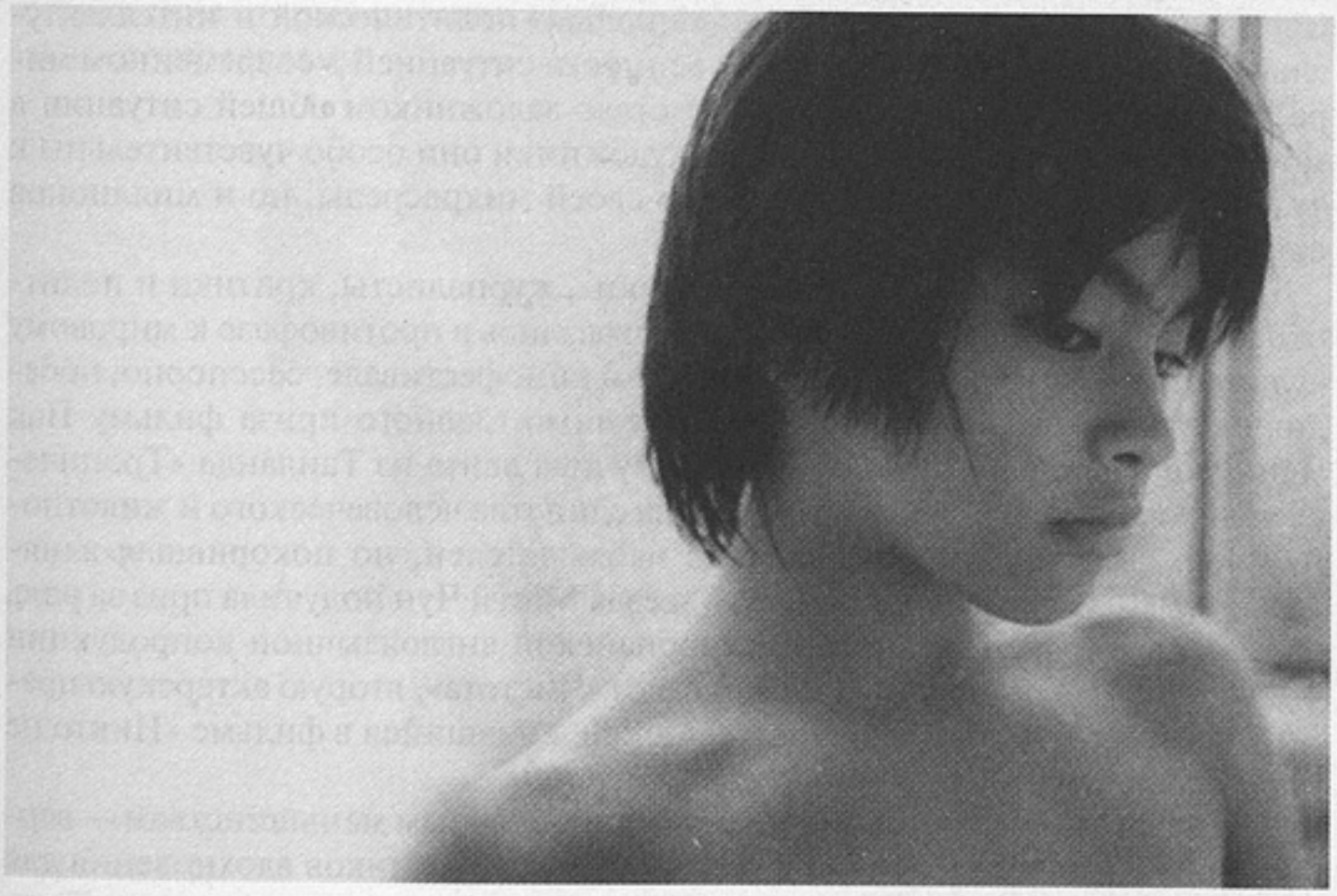
А как же Америка? Парадоксально наиболее заметными оказались неигровые картины — компьютерный «Шрек-2» и победитель — политический

памфлет Майкла Мура «Фаренгейт 9/11». «Убийцы леди» («Игры джентльменов») братьев Коэн и «Жизнь и смерть Питера Селлерса» Стивена Хопкинса были на удивление британскими — первая как римейк популярной английской черной комедии середины 50-х годов минувшего века, а вторая, разумеется, как драматическая биография знаменитого английского комика.

Картина «Жизнь — это чудо» Эмира Кустурицы, сделанная на той части европейской территории, где варварство еще живо и порой торжествует, разочаровала своей предсказуемостью.

Это лишь подтвердили решения жюри, вызвавшие у некоторых наших журналистов бурю негодования. Как же так? Не дали ничего Вонг Карваю и

«2046», режиссер Вонг Карвай



«Никто не узнает», режиссер Хирокадзу Корэ-эда

Эмиру Кустурице, а наградили никому (то есть им) не известных азиатов и — о ужас! — отдали «Золотую пальмовую ветвь» по политическим мотивам «антиамериканской» картине Майкла Мура «Фаренгейт 9/11». Кто-то подозревал председателя жюри Квентина Тарантино в коррупции по-русски (фирма «Мирамакс» продюсировала последние ленты и Мура, и Таран-

тино), а наиболее радикальные критики с негодованием писали, что Каннский кинофестиваль превратился в подобие Московского советской эпохи.

Должен заметить, что в зарубежной печати (не только французской) явно преобладали восторженные оценки как каннских отборщиков, так и жюри, отдавших наконец должное высокому качеству и культурному значению кинодокументалистики. Да и американская пресса, в том числе такие влиятельные издания, как «Нью-Йорк Таймс» и «Вашингтон Пост», откликнулась на присуждение премии пусть сдержанно, но благожелательно.

Распределение основных призов было вполне предсказуемо. За несколько дней до конца фестиваля многим было ясно, что основными победителями окажутся «Фаренгейт 9/11» и Old Boy. Под вопросом было лишь, кому достанется Гран-при, а кому «пальмовое» золото. В этом смысле присуждение «Золотой пальмовой ветви» Муру было решением политическим во всех смыслах — и кинематографическом, и общекультурном, и собственно социально-политическом. Мне кажется, что жюри следовало бы это признать, а не оправдываться на финальной пресс-конференции, ссылаясь на «чисто художественные» мотивы. Есть ситуации, в которых содержание в искусстве становится важнее формы. Каннский фестиваль по-своему подтвердил этот диагноз, поставленный нашему времени.

В этом смысле он действительно занял ту нишу, которую в середине 80-х освободил фестиваль Московский. Москва перестала быть символическим местом поддержки национально-освободительных движений, борьбы угнетенных за свои права, в частности, против империализма, который ныне называется глобализмом.

Свято место пусто не бывает. В общеполитическом контексте место социалистического лагеря ныне занято мусульманским Востоком, а в сугубо кинематографическом место Московского фестиваля занял Каннский. И я бы не стал с праведным гневом обличать Жиля Жакоба, Тьерри Фремо или Квентина Тарантино. Энергия протеста против сильных мира сего всегда была движущей силой интеллектуального и художественного творчества. От борьбы французских «почасовиков» на набережной Круазетт до антибушевских (и отнюдь не антиамериканских) филиппик Майкла Мура фестиваль раскрыл широкую панораму социально-политической и интеллектуально-художественной неудовлетворенности ситуацией в современном мире в целом. Жюри в известной мере стало заложником общей ситуации в мире, члены жюри тоже люди, и как художники они особо чувствительны к чужой боли, к настроениям не только своей микросреды, но и миллионов людей в разных концах планеты.

В результате мы — российские творцы, журналисты, критики и политобозреватели — опять (в который раз) оказались в противофазе к мировому художественному процессу. На Каннском кинофестивале, бесспорно, победили страны Юго-Восточной Азии. Помимо главного приза фильму Пак Чан Вука Специальный приз жюри получила лента из Таиланда «Тропическая лихорадка» — загадочная парабола единства человеческого и животного мира, озадачившая большинство наблюдателей, но покорившая влиятельное меньшинство. Гонконгская звезда Мэгги Чун получила приз за роль наркоманки в преимущественно европейской англоязычной копродукции французского режиссера Оливье Ассаяса «Чистота», вторую актерскую премию получил четырнадцатилетний японец, снявшийся в фильме «Никто не узнает» Хирокадзу Корэ-эды.

Показательно и внимание жюри к национальным меньшинствам — верный признак антиглобализма и поиска новых источников вдохновения для усталого Запада; отсюда и премии «Беженцам» французского цыгана Тони Гатлифа и афро-американской актрисе Ирме П.Холл из картины братьев Коэн.

Старой Европе пришлось довольствоваться малым. Жан-Пьер Бакри и Аньес Жауи получили приз за лучший сценарий фильма «Как на картинке». Известная доля политизации сказалась и здесь. Жауи так же прославилась

своей речью в защиту протестующих актеров-«почасовиков» на церемонии присуждения премии «Сезар», как Майкл Мур своей речью на оскаровской церемонии.

Получившая «Золотую камеру» за лучший дебют — фильм OR —израильтянка Керен Йедая со сцены Каннского Дворца фестивалей столь ярко обличала политику своей страны, что иные наши журналисты сочли ее палестинкой. Майкл Мур помимо «Ветви» получил премию ФИПРЕССИ, а Экуменическое жюри отдало свой приз картине Уолтера Саллеса «Дневники мотоциклиста» о юности Че Гевары. Приз в секции «Особый взгляд» был отдан сенегальской картине «Мунладэ» ветерана Сембена Усмана, посвященной женской эмансипации в африканской деревне...

Все это не случайности, такое нельзя срежиссировать и подготовить заранее. Это важнейшие симптомы интеллектуального климата времени, и к ним не следует относиться легковесно и трактовать как материал для фельетона. В 60-е годы на Московском фестивале, где призы всегда присуждались по социально-политическим мотивам, было актом гражданского мужества дать главный приз такому фильму, как «8 ½» Феллини. В начале третьего тысячелетия на Каннском кинофестивале, где призы следовали не только политической, но и художественной и коммерческой конъюнктуре, стало актом гражданского мужества присуждение «Золотой пальмовой ветви» неигровому политическому памфлету.

В какой степени политизация творческой интеллигенции скажется на кинопроцессе в целом? Думается, что в глобальной перспективе варварство (будь то американское, азиатское, ближневосточное или новорусское) будет по-прежнему обеспечивать наиболее интересные (а в отдельных случаях и доходные) художественные результаты. Нарушение запретов в новое и новейшее время стало важнейшим импульсом эстетического развития. Энергия протеста, помноженная на демографический взрыв, может привести и приводит к разрушительным последствиям в жизни. Розыгрыш аналогичных ситуаций в искусстве — от голливудских боевиков до провокаций экстремальных форм современного творчества — может служить как предупреждением, так и руководством к действию. Как бы то ни было, поражение старых цивилизаций на экране вполне очевидно — и в Канне, и за его пределами.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Золушка, или Картинки с выставки

СУЗДАЛЬ-2004

В Суздале планировалось проведение «круглого стола» на скучную (для материально незаинтересованных) тему «Анимация и государственное финансирование». Мы предполагали проанализировать существенно новую ситуацию, подвести предварительные итоги последнего периода, когда среди прочих, исстари поощряемых искусств государство вдруг приметило Золушку – анимацию. Вот и ее, чернавку, пригласили на общий бал, вручив хрустальные туфельки (в рублевом эквиваленте): «Танцуй, Золушка, а мы посмотрим». Посмотрели.

«Гармонист», режиссер Светлана Быченко

По сравнению с кризисным 1996-м (вспомним, в тот год и родился отечественный Тарусско-Суздальский анимационный форум – как аппарат искусственного дыхания, призванный оживлять нашу впавшую в клиническую смерть профессиональную среду) фестивальные программы последних лет растут, как на дрожжах. Вот и знаменитую статью регламента, в которой провозглашалось, что вся годовая продукция без отбора приглашается к показу, пришлось отменить, и отныне наш фестиваль структурно походит на прочие. В конкурсе картины, прошедшие предвзятый суд отборочного жюри (о предвзятости могу судить, так как сама в жюри состою). В сухом остатке программы насчитываю двадцать шесть авторских фильмов, чуть больше двадцати сериалов и клипов. В общем, еще немного и дождемся анимационного многокартинья, памятного по давним благополучным временам. Количественный параметр, кстати, у нас снобистски недооценивается. А ведь анимации, как и другим видам кинематографа, необходим крепкий мейнстрим.

Анимационная продукция в нынешнем году – это шестьдесят названий! А разговоры о кризисе российской анимы не иссякают. Впрочем, когда их не было? Еще в пору союзмультфильмовского благоденствия, когда выпускалось по сорок частей в год, мы, ежеквартально собираясь обсуждать очередной пакет новых картин, заламывали руки: «Ах, ужас! Какой упадок!» Только спустя несколько лет стало понятно, что такое кризис настоящий, и разрушенный до основания «Союзмультфильм» ощутил катастрофу особенно остро.

Какова же нынешняя ситуация на небольшом российском рынке анимации? Производящих студий по-прежнему немерено, они плодятся буквально на глазах, размножаясь нехитрым способом клеточного деления. Механизм прост. Поскольку сегодня в роли продюсера выступает государство, а количество проектов, перевариваемых одним «организмом», ограни-

чено, каждая из студий, заинтересованная в большем числе фильмов с госфинансированием, создает две-три дочерние – с полагающимся юридическим статусом, адресом и, главное, названием, под которое и даются деньги.

Что имеем в итоге? А в итоге имеем заказную анимацию. Если раньше под словом «заказ» подразумевались реклама (коммерческая или социальная) и сериалы для Запада (именно большой британский проект помог отечественной анимации выжить в затяжной период безвременья), сегодня государство заказывает прежде всего продукт, востребованный (по его мнению) зрителем.

Значит, на передовом фланге – «детское меню». В нынешней «детской комнате» много дебютантов. Впрочем, и всегда так было: издавна молодым предлагали начать с «песочницы», и у многих это неплохо получалось, стоит лишь вспомнить наиболее яркие выпуски «Карусели», среди авторов которой засветились известные сегодня мастера. В дебютных же фильмах 90-х в основном царило желание авторов самовыразиться: поток сознания, перенесенный на экран неокрепшей авторской рукой, – основная тенденция в анимации тех лет, особенно вгиковского производства.

Качество нынешних картин детской тематики наиболее ярко иллюстрирует безобидный трехминутный фильм «Мышка.РУ» Анны Колозян, вместивший в себя плюсы и минусы спланированного государством «бракосочетания по расчету» – дебюта с «детской комнатой». Фильм на крепкую тройку, словно сами авторы поставили перед собой задачу сделать удовлетворительную работу. История про дружбу мышки реальной и мышки компьютерной. Никаких внутренних подтекстов, намеков на юмор. Изобразительный ряд – фоны, движения, персонажи – пристоен, не более того. Рисунок в меру приличен, но скромен, без изысков. Фантазии, режиссерских находок, гэгов до слез мало. Сценарий внятен, но очень уж прост, без животворной идейной энергии.

Вот тут и отметим неприступную, как Эверест, сценарную проблему. Драматургов, включенных в специфику анимационного искусства, мало, практически никто и нигде их не учит. Все режиссеры (кто как умеет, обычно – хуже некуда) занимаются натурально самодеятельностью. Оттого в суздальской программе отсутствие качественных сценариев ощущалось как тотальная беда. Речь даже не о тонкостях кинолитературы: нет мастеров диалогов, сочинителей искрометных гэгов. На экране поток режиссерского самиздата. И если монтировать, одушевлять режиссеры еще умеют, то эмоционально и вдохновенно изложить сюжет – увы... Вот почему среди наиболее качественных работ – в основном экранизации. Там хоть лекала верные. Но и перевести сказку, повесть на язык анимационной пластики дело непростое, специальное. Поэтому мы и являемся свидетелями процесса *стандартизации анимационной продукции* (слова «продукция», «вал» здесь как раз уместны).

«Фельдмаршал Пулькин», режиссер Алексей Караев

«Смешарики» – новый масштабный сериал для детей. Двести серий в основном по шесть с половиной минут. Суперпроект, поставленный на широкую ногу и научную основу. Получивший путевку в жизнь благодаря федеральной целевой программе «Формирование установок толерантного со-

«Музыкальный магазинчик», режиссер Софья Кравцова

«Приют», режиссер Андрей Денисенко

знания и профилактика экстремизма в российском обществе». Супервайзер – ученый муж цифровых медиа Анатолий Прохоров. Как принято в мире, просчитана аудитория: от четырех до девяти. Каждая серия разыгрывает определенный жанр (поданный скорее пародийно): триллер, мелодрама, комедия. Специально под сериал создана студия «Петербург», где на мощных графических станциях для 2D и 3D анимации трудятся десятки специалистов. Цифровой формат обеспечивает невероятный для России темп производства. Не «Масяня», конечно. Но до тридцати минут готового материал в месяц – это тоже, скажу вам, по российским параметрам, скорость космическая. Плюс качество, для «Масяни» недостижимое.

Мое субъективное мнение: с точки зрения опыта – затея блестящая. Пора нашим аниматорам выходить в мировое, так сказать, кинопространство. Утверждать себя в качестве не только талантливых Левшей-Емелюшек, но надежных партнеров. С точки зрения художественного результата есть очевидные проблемы. Прежде всего касающиеся смысловой основы, то есть тех же самых сценарных болезней. Так вот, основа эта, интонационная, сюжетная, очевидна и для непросвещенного глаза. Ножки толерантных «Смешариков» растут из того самого шарика, на котором неосторожно улетел неповоротливый добряга Винни. С «Винни Пуха» (прежде всего с фильма Хитрука – не книги) «срисованы» (возможно, подсознательно) отношения персо-

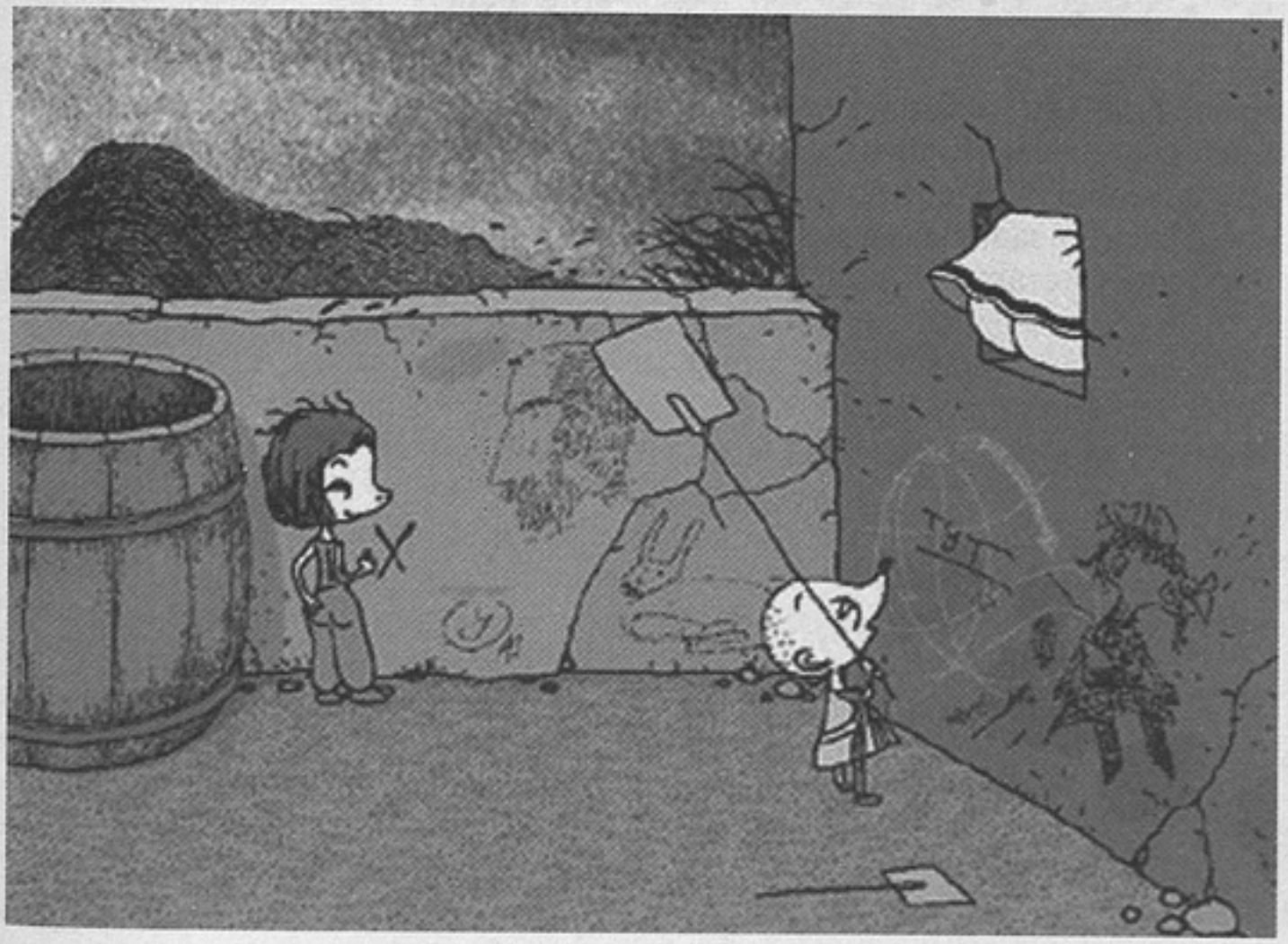
нажей, их поведение. Даже некоторые реплики... до боли знакомы. При этом сами «смешарики» – кислотные уродцы, похожие друг на друга (изначально предполагалось, что они не просто зверушки-игрушки, но воздушные шарики). Боюсь, это серьезная и, увы, не решаемая в процессе наращивания оборотов конвейера проблема сериала, претендующего стать любимцем детворы. Плюс коммерческая сторона вопроса – очевидно, в будущем возникнет проблема с «сопутствующим товаром»: вряд ли малышу захочется взять с собой в постель необаятельного, цвета вырви глаз «не мышонка, не лягушку, а неведому зверушку». Хотя кто их, нынешних малышей, скоростным образом взращенных на шариках Nestle, поймет.

Конкурент «Смешариков» – заказной телевизионный сериал «Дятлows» (REN TV). Самонадеянные авторы позиционируют его как «первый российский мультипликационный сериал». (Ну не было сериалов до «Дятловых»!) Тут не ножки – тут просматриваются ножищи знаменитых на весь мир «Симпсонов». Главное качество «нашего ответа» западным семейным приключениям – 3D графика, цифровой формат. Все остальное вторично, в том числе и по отношению к тем же «Симпсонам».

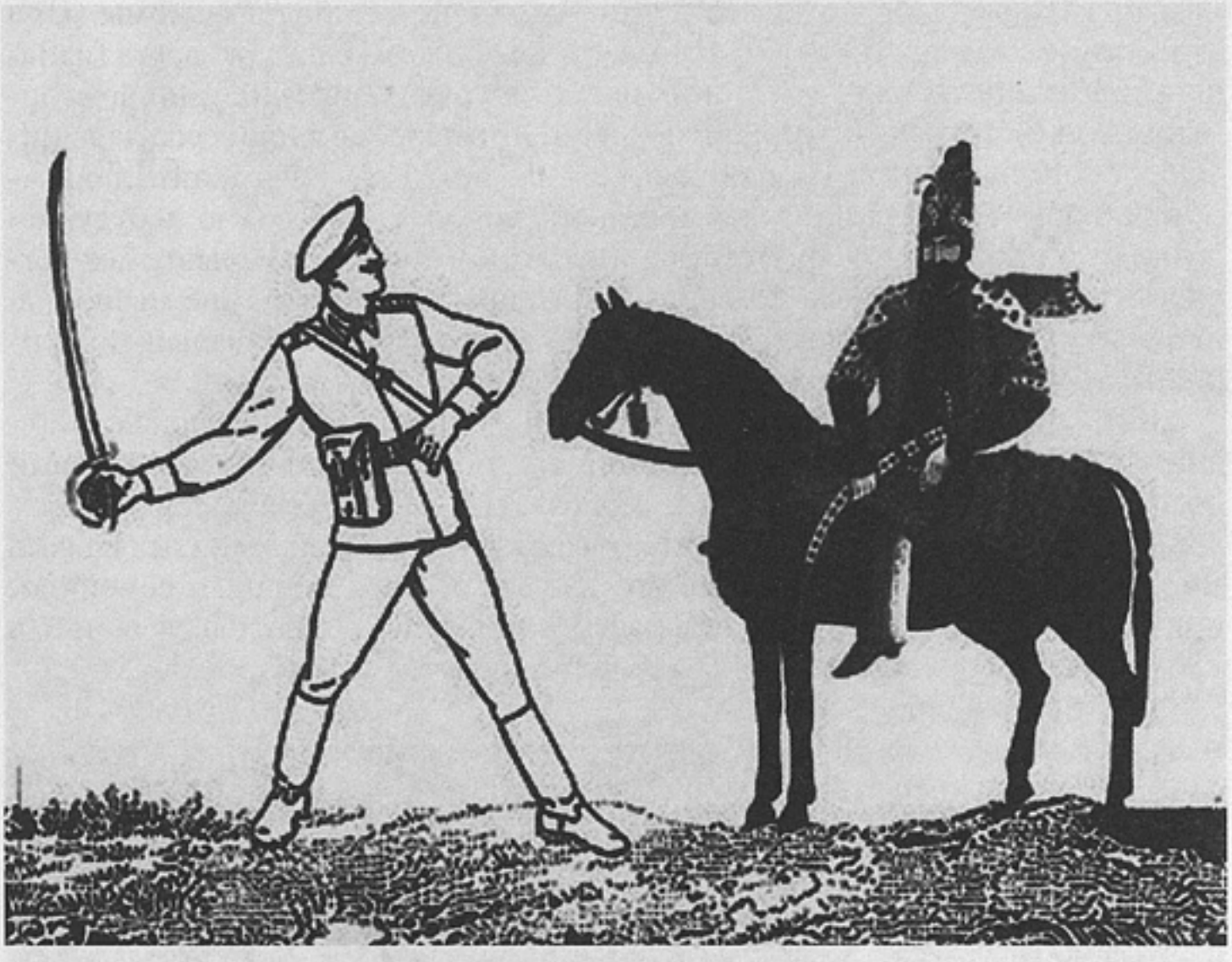
На этом фоне ремесленные, но весьма качественные, крепкие работы, такие как «Фельдмаршал Пулькин» Алексея Караева или «Грибок» недавно ушедшего от нас Сергея Косицына, смотрятся как праздничные, без налета самодеятельности.

Вспомнив о кукольном сериале «Грибок», выполненном в фирменном союзмультфильмовском стиле, следова-

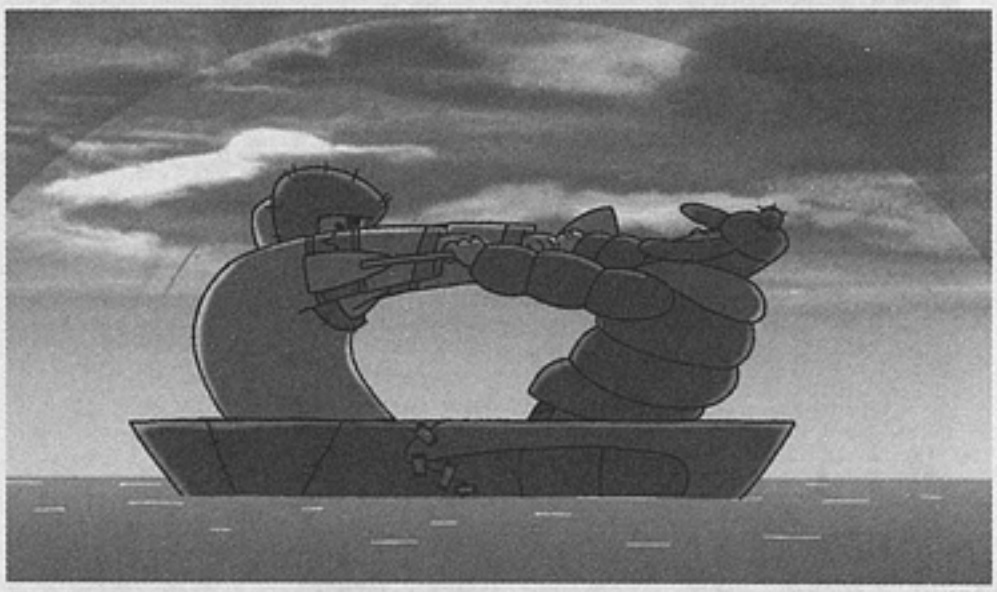
«Про раков», режиссер Валентин Ольшванг



«Ветер вдоль берега», режиссер Иван Максимов



«Трофейные фильмы», режиссеры Ольга Флоренская, Александр Флоренский



«К югу от севера», режиссер Андрей Соколов

ло бы коснуться проблемы вымирания отечественной кукольной анимации — искусства, самого что ни на есть рукодельного, самого беззащитного (особенно с той поры, когда кукольников выбросили из их здания буквально на улицу). Сейчас во всей стране с трудом можно найти на картину хотя бы несколько по-настоящему профессиональных аниматоров. А конструкторов кукол и макетов, мастеров, способных качественно одушевлять в кадре кукольный персонаж, уже давно следует записывать в Красную книгу.

Процесс стандартизации мультфильмов, к счастью, развивается бок о бок с растущим вниманием многих художников к качеству анимации, к поиску новых возможностей ее языка. Дело здесь не только в новых технологиях — сами авторы (преимущественно художники по первой профессии) заняты поиском визуального разнообразия. Высококлассный художник и режиссер Валентин Ольшванг в фильме «Про раков» осваивает неиссякаемое богатство классической русской живописи. Андрей Денисенко в «Приюте» продолжает кропотливые лабораторные опыты, исследуя возможности технологии 3D. От фильма к фильму некогда «мертвая» техника оживает в настоящей кинематографической пластике. Нет хороших сценариев? Денисенко приращивает анимацию классикой: экранизирует Пушкина, Тургенева, Грина. Стоит упоминания и компьютерный «Выстрел», сделанный верной традиции Мариной Новогрудской на основе одной из азбучных историй Толстого. Несмотря на преднамеренную незатейливость, «Выстрел» мог бы стать первым фильмом просветительского сериала для малышей. Сочетание новой технологии и крепкой традиционной выделки (Новогруд-

ская – режиссер со стажем) пошло картине на пользу. Снять бы историю поизобретательнее... Но это снова «сказка про белого бычка», то есть разговор про сценарную проблему.

Софья Кравцова (в прошлом художник, ныне режиссер) создает в «Музыкальном магазинчике» великолепную сказочную атмосферу, вызывающую в памяти работы классиков книжной графики начала XX века. Зеленоватая гамма придает картинке фактурность старины, будто изображение покрыто патиной времени. Обаятельны главные персонажи – два сверчка. Ловко придуманы подробности жизни музыкального магазина и его посетителей. А в итоге ощущение, что... гора родила мышь – детсадовскую историю про то, как мама двух хамов морочила музыкальные головы бесподобных виртуозов сверчков. Замах был огромный, но для шага на месте. Даже эскизы – тонкие, с настроением, как и все, что делает Кравцова, – не решают проблему перевода на экран известного сюжета Л.Лягута «Музыкальный магазинчик».

Новая особенность сезона 2004-го – анимационные картины о войне. «Трофейные фильмы» Ольги и Александра Флоренских, «Василий Теркин» Роберта Лабидаса, «Гармонист» Светланы Быченко. В основном они построены, как коллажи, в которых на равных существуют фрагменты хроники, кадры из игровых фильмов, фотографии, рисованные эпизоды. Порой рисунок выползает за пределы мультэпизодов, вклиниваясь в документальную съемку, и тогда столкновение разных стилистик вдруг высекает яркую эмоцию, как в «Гармонисте», работая на расширение границ собственно анима-

«Василий Теркин», режиссер Роберт Лабидас

«Выстрел», режиссер Марина Новогрудская

«Маленькая ночная симфония», режиссер Дмитрий Геллер

«Грибок», режиссер Сергей Косицын

ции. Истертые временем кадры военной хроники с помощью искусства одушевления неожиданно обретают новое воплощение в деликатном анимационном монохроме. Герой фильма – Гармонист без ноги. Его жуть как боится девочка с огромными глазами. Мы и видим войну именно ее расширенными от испуга глазами. Поэтому неудивительно, что телега с мертвыми телами солдат, беззащитных в своем одинаковом исподнем, отправляется прямиком на небо и скрывается вдали меж белых облаков. Самое яркое «событие» фильма – крупный рисованный план на фоне хроники.

Идея совмещения анимации с хроникой (документальным кино) оказалась сегодня самой востребованной. Когда подобная идея вдохновляет таких авангардных художников, как Ольга и Александр Флоренские, предвкушение фильма неожиданного, экспериментального, с элементами откровенного абсурда оправдывается. Их «Трофейные фильмы», словно сшитое из кусочков ситца одеяло (пять двухминутных сюжетов), лихо и иронично обыгрывают киноштамп «образ врага». Но иной раз, как в «Василии Теркине» Роберта Лабидаса, органичного синтеза не случается – здесь точный, интересный анимационный рисунок живет отдельной от хроники жизнью.

Было бы неверно утверждать, что авторская анимация сегодня находится в загоне. Примеры качественного авторского кино – «Про раков» Валентина Ольшванга[1], «Ветер вдоль берега» Ивана Максимова, «Маленькая ночная симфония» Дмитрия Геллера...

«Маленькая ночная симфония» – вариации на темы Гофмана. Нет, скорее попытка визуально выразить впечатления от мрачноватых фантасмагорий. На первом плане – абрис Кошки. За ее наэлектризованной спи-

[1] Подробно об этом фильме см.: «Искусство кино», 2004, № 3.

ной мы видим сцену. Картонные волки, картонные дворцы, профили волшебных птиц с огромными клювами. Птицы вышагивают по сцене на неустойчивых ломких ногах. Все озвучено полифонией мурлыканья-урчанья... Это Кошка или ее тень? Огромная сова на сцене. Репетиция начинается. Оркестр настраивается. Распевки-вокализы настырны, как тема «Болеро». Ноты сыплются пестрым ворохом. Изобразительный ряд изыскан. Сюжета практически нет. Есть шаги хозяина Кошки, он уходит в начале и возвращается в финале. С его плаща срывается пуговица. Она катится и катится по фильму... в поисках-ожидании хозяина. Вместе с Кошкой замерли в ожидании и мы...

Идея «Ветра вдоль берега» Ивана Максимова, возможно, родилась еще в момент его работы над «Нитями» – там любопытно и любовно обыгрывалась тема ветра, да и в «5/4» по экрану гулял сквозняк, разносил гвоздики. Суть новой картины – взаимоотношения ветра с персонажами, рыбацкой утварью, в общем, со всем побережьем и его обитателями. Нет, конечно, бессмысленно описывать визуальный блюз. Смешной. Тоскливый. Изящный. Изобретательный. У этого легкокрылого, словно бы дуновением ветра занесенного на экран фильма единственный недостаток – отсутствие финала. Ощущение недосказанности, незавершенности нежной мелодии преследует вас, словно киномеханик вдруг своевольно прервал киносеанс. Тем не менее «Ветер вдоль берега» – один из лучших фильмов года, что подтвердили и фестивальные награды.

«К югу от севера», этот любимец публики, кажется мне самой большой удачей суздальской программы. Возможно, впервые за последние годы – после успеха картины Константина Бронзита «На краю земли» – удалось великолепное сочетание отличной выделки авторского кино и интересов зрителя. Если «Пилот» сумеет раскрутить этот фильм Андрея Соколова о двух якутах в одной лодке – нашего и аляскинского, – он превратится в настоящий национальный хит. Пожалуй, именно Соколов разрабатывает самое перспективное направление отечественной анимации (начало которому положили «народные» фильмы Эдуарда Назарова), делая одну за другой картины, в которых отличная графика становится адекватным воплощением классно и смешно рассказанной истории...

И таких ярких картин сегодня уже немало. Поэтому в заключение не могу не сказать вот о чем. Как ни менялась бы общая ситуация в анимационном искусстве, оно по-прежнему остается бедным родственником в кинематографическом сообществе. Еще раз это убедительно проиллюстрировала последняя «Ника». Ради объективного подведения итогов года организаторы «Ники» проводят своеобразный фестиваль – устраивают предварительный просмотр всех картин, участниц состязания. По всем номинациям. Только кто эти картины смотрит? Особенно документальные и анимационные. И вот результат. В номинации на главную награду в области анимации не вышел ни один из лучших фильмов последнего времени (выше названы лауреаты Суздальского фестиваля). Даже киноведы и критики, от которых в немалой степени зависит итог голосования, снобистски пренебрегают «мультиками». И по их вине за бортом остаются очень качественные фильмы. Академики голосуют либо за «долготу хронометража» (мол, чем длиннее, тем, значит, больше труда вложено), либо за известное имя (разумеется, мастер плохо не сделает). Однако вот и Андрей Юрьевич Хржановский, получая «Нику», посчитал необходимым заметить, что в этом году есть *и другие*, весьма достойные работы. В общем, все повторяется, как прежде. Помните, как неловко чувствовал себя лауреат «Ники» Александр Татарский, получая награду за очередную серию про братьев пилотов, которой академики отдали предпочтение перед подлинной классикой – номинированной на «Оскар» «Русалкой» Александра Петрова...

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Одинокое кино

НИОН-2004

С телевидением все ясно. Оно уже сделало, что могло. Оно уже доказало, что может влиять на правительства, управлять ходом войн, вдохновлять нации на консолидированные эмоции, показать, что происходит под одеялом у пары Х и У (порядок букв далеко не произвольный)...

Про производство симулякров в промышленных масштабах, про подмену физ-реальности и экзистенц-сущности шоу-медиа-мнимостями и вспоминать не стоит — об этом знают в старшей группе любого детского сада.

Жизнь, жизнь никогда не будет для телевидения ценностью — и это замечание не из морально-этического ряда, а из сугубо эстетического.

Жизнь как процесс для ТВ скучна невыразимо. А потому стоит ли ломать голову по поводу возможных способов ее, жизни, отражения и постижения?

И именно в этой точке происходит прояснение позиций давних соперников (порой и дуэлянтов) — телевидения и документалистики, теледокументальной продукции и документального кино. Теперь стало ясно: дуэль не состоялась. Ее участники были мало знакомы друг с другом, и делить им нечего.

Олимпийское беспокойство

То есть теперь появилось такое документальное кино, которое в отношениях с телевидением достигло... голливудской недосягаемости. Как глупо ждать, скажем, от фильма «Троя», что в нем будет ведущий, так же немыслимо сожалеть, что документальные фильмы проигрывают телевидению в скорости продвижения к зрителю, в политической актуальности и расследовательской разоблачительности.

Ведь что мы имеем? Если говорить патетически (и это будет правильно), то имеем мы: игровое кино, охваченное манией спецэффекта, и обезличенное ТВ, охваченное манией ньюсмейкерства и отдавшее все сокровенное, все человеческое на откуп Джерри Спрингеру и его национальным двойникам (в нашем случае, например, Нагиеву с Малаховым). Цивилизация медиа и социальных иерархий, цивилизация глобального отказывает личному в праве быть увиденным. И вот та документалистика, которую в англоязычном мире принято называть creative documentaries (то есть озабоченная художественностью, полноценной образностью), проделала смелый финт.

Ставшая обочиной большой медиа- и киноиндустрии, уже успокоившаяся в этом своем качестве, в последнее время демонстрировавшая высокомерное равнодушие в отношении лидерства ТВ (гордыня обедневшего дворянского семейства в условиях наступления нуворишей Лопахиных)... она ныне сосредоточилась на самом внутричеловеческом. Да, она наконец почувствовала себя очень одинокой. И начала искать любви.

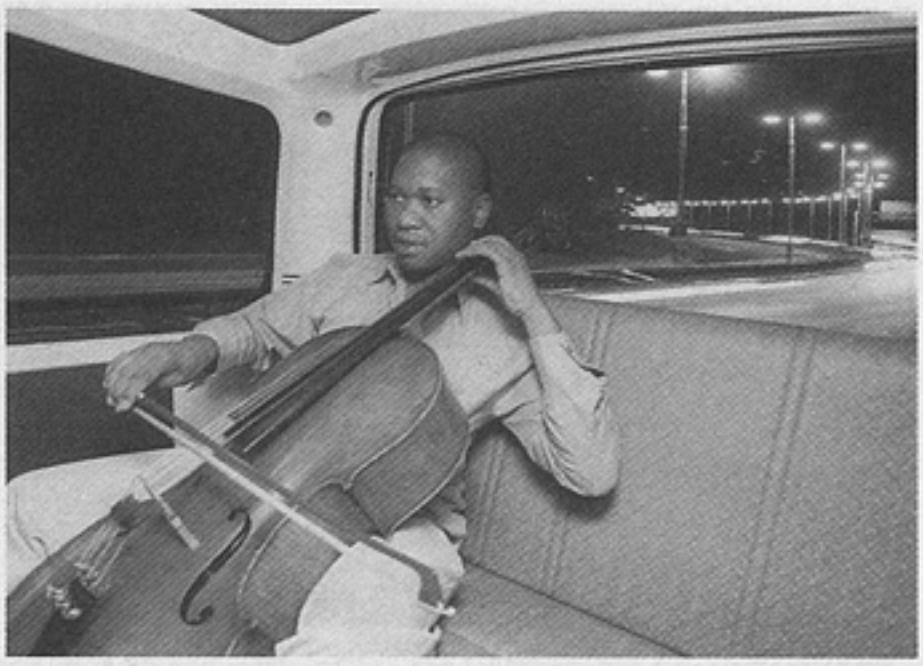
В результате фестиваль документального кино в Нионе, всегда и всецело нацеленный на открытия (кинокритик во главе, чего вы хотите), в этом году занялся любовью.

Вслед за режиссерами, которые массовым образом начали снимать фильмы исключительно о том, что они любят. Любят, любили, потеряли, потерявши, заплакали... и сняли.

Две реальные истории о шедеврах из Южной Африки

Благая весть пришла еще во время Берлинале. В рамках Форума молодого кино была показана любовно собранная специальная программа «10 реальных историй из свободной Южной Африки» (10 Real Stories from Free South Africa). Так Берлин праздновал десятилетие демократии в ЮАР. Подозрительно, но факт, причем подтвердившийся в Нионе, который южноафриканскую программу повторил: примерно половина ее — небольшие, скромные, довольно малобюджетные, но шедевры. И что еще удивительнее — все эти картины о том, что режиссеры любят, или о том, что любят их герои. Все десять историй — об очень личном.

Даже если это портрет целой страны, вот что интересно. Я об «Истории о прекрасной стране» (Story of a Beautiful Country) черного южноафриканца Хало Матабане. Режиссер с оператором едут в минивэне, они пересекают свою страну с юга на север и снимают свое роуд-муви. По пути они встречают разных людей. И режиссер задает им, разным, по сути, одни и те же вопросы: что они думают про свою страну, что такое свободная Южная Африка, что такое свобода в Южной Африке и что такое для них свобода вообще. Некоторых Матабане подвозит туда, куда они намерены попасть, с некоторыми разговаривает из салона, кое-кого приглашает посидеть рядом, кому-то даже даст камеру поснимать — себя, должно же быть равноправие субъекта и объекта съемки. Кому-то он не задаст вообще ни одного вопроса — как той черной женщине, которую он подбросит до одинокой могилы сына, мальчишки, видимо, убитого во времена апартеида. Кто-то, как тот юный черный виолончелист, — просто сыграет в салоне минивэна — чем не ответ на все вопросы... Кто-то споет — как хор ребятишек у одинокой церкви на обочине трассы. Но кто-то будет отвечать на вопросы, искренне рассказывая о себе и о том, что пережито. Супружеская пара, черный рокер и белая с виду, но черная по происхождению американка без утайки расскажут историю своей любви, историю расизма и страсти. А белый фермер с ружьем наперевес и явно невероятной энергией в душе — с охотой и даже агрессией. И станет ясно — напор у фермера от идеи «белой» колонизации, а вот энергия — «африканерская», родная южноафриканская, а сердце у него доброе, и фотографии своих детей он показывает с такой нежностью, и спеть он может, как та рязановская мама, которая «про паровоз поет»... И что бы он ни говорил про Манделу, который «экономи-



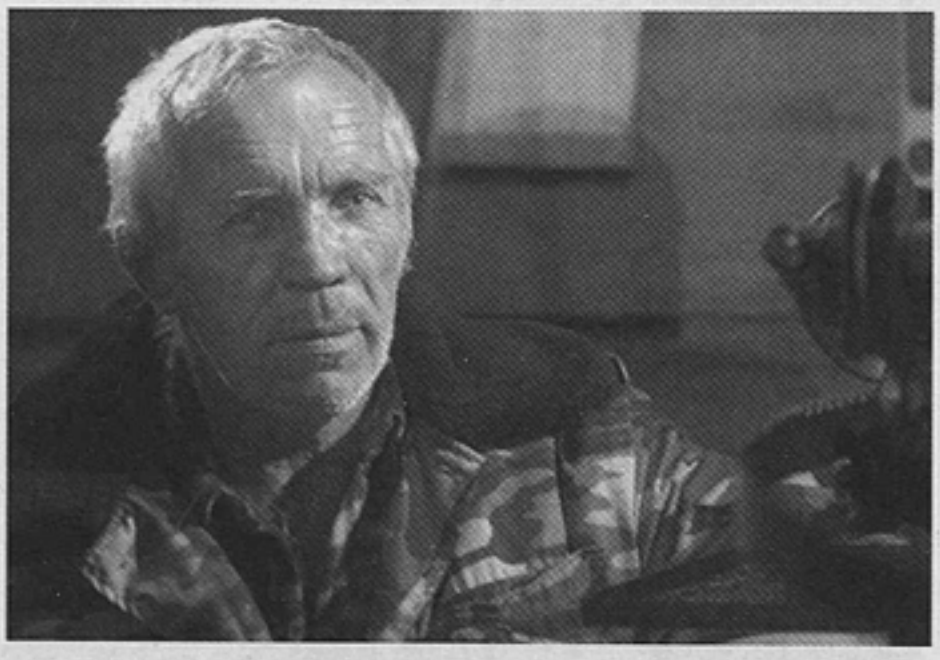
«История о прекрасной стране», режиссер Хало Матабане

«Дети Арны», режиссер Джулиано Мер Хамис

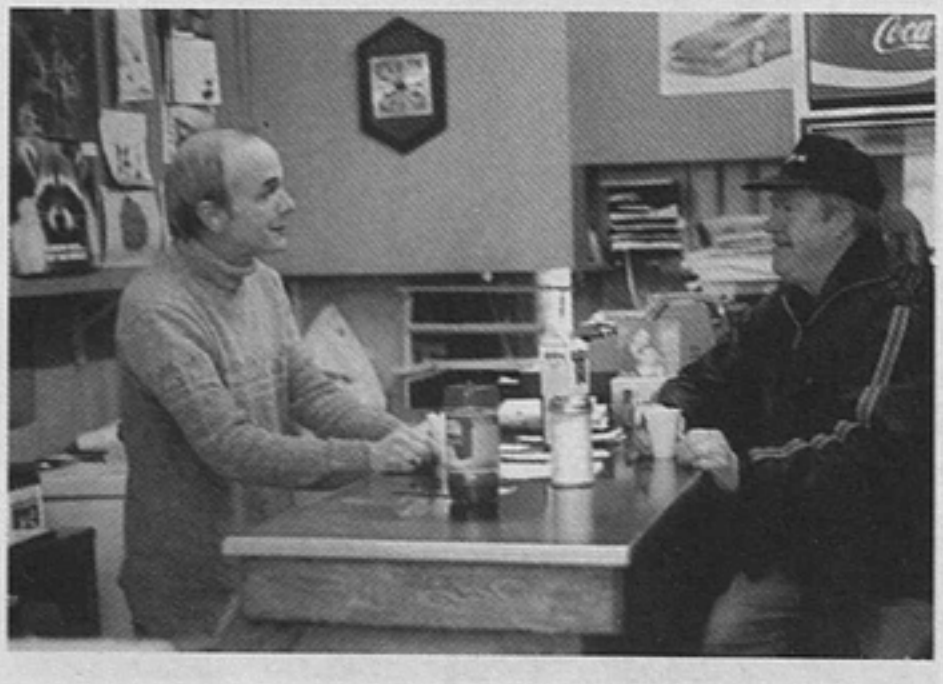
ку нашу проср-л», очевидно же: не тот это белый фермер, который мог отдать приказ стрелять в заходящих на его земли черных. Страна изменилась, и для черного режиссера все эти люди — черные представители разных южноафриканских народов: и полукровки, и белый интеллектуал, и черная интеллектуалка, и белый фермер, и черный рокер — все они в самом широком смысле слова попутчики.

Через них, своих попутчиков-сограждан, Матабане транслирует себя и свою любовь к Южной Африке, и свои отношения с ней. Выражение сложности этих отношений поручено разным людям. Причем тут есть баланс-равноправие: режиссер использует открытый прием — камера никогда «не выходит» из минивэна. Это люди входят в мир Матабане, они дадут с экрана понять многое о себе — через него. И мы увидим: в свободном импровизационном джазовом ритме, на фоне разных пейзажей, под аккомпанемент разных голосов складывается новая страна, вырастают ее идеалы и общая, действительно национальная идея — исключительно интернациональная на самом деле. Эпическая по замыслу «История о прекрасной стране» — одно из самых интимных киноповествований, которое я в жизни видела. Но чудесное в документальном кино — дело довольно обычное.

Еще один пример того — снова из Южной Африки и из той же программы «10 реальных историй».



«Ефремов», режиссер Иосиф Пастернак



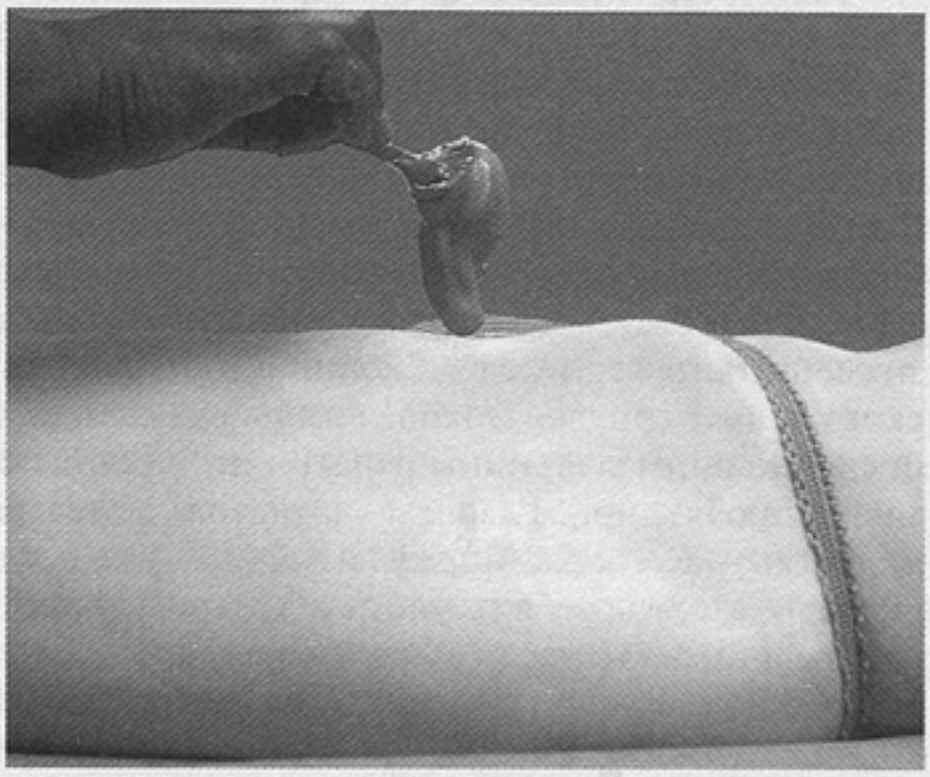
«Магазинчик Роже Тупена», режиссер Бенуа Пилон

Большая черная женщина много лет назад, сразу после отмены апартеида, в еврейском районе Йоханнесбурга открыла салон красоты. Рафинированые белые дамы привыкли ходить в салон Айви — и режиссер Андреа Шпиц среди них. Но в какой-то момент она поняла, что как-то между делом толстая черная Айви стала всем им доброй подругой, даже всеобщей дуэньей, а ее салон своего рода клубом, где забыли о «доминировании белого населения», где над правилами социального поведения восторжествовали правила нанесения горячего воска на те поверхности женского тела, на которых «оволосение нежелательно», и куда можно привести древнюю бабушку — пусть посидит, педикюр заодно сделает, пока внучка отлучится по делам. И поняв это удивительное, Андреа Шпиц решила сделать «Горячий воск» (Hot Wax) — про сильную и искреннюю черную женщину, которая всему голова, которая не постесняется перед камерой переодеться в парадное, у которой погиб сын, но есть чудесная дочь, и эту дочь она учит самостоятельности и независимости... А еще у Айви есть мать на руках и есть муж, работающий у нее шофером, потому что Айви упорный и удачливый предприниматель и тезис насчет мужского доминирования в ее жизни никак не работает. Шпиц сделала

фильм про человека, от которого ее, одну из рафинированных белых дам, отделяет, казалось бы, всё — социальное происхождение, биографический «бэкграунд», образование, социальное место, личный опыт... Нет, не отделяет и даже не отдаляет. Шпиц сняла свой «Горячий воск» про близкого человека, причем про человека, которым она восхищается. Фильм в конечном счете про восхищение режиссера своей героиней. Про любимое. А любимое мы рассматриваем пристально, это такой род эгоизма, что бы ни утверждал Фромм насчет «искусства любить». Но вот одно из базовых свойств документального кино: как род творческого самовыражения оно довольно благородно — тут если что любишь и одновременно снимаешь, то эгоизм любви получает альтруистический оттенок. Всем смотрящим становятся очевидны достоинства твоего любимого. Зрителю даже хочется толковать их расширительно, и за режиссерским возлюбленным встает более масштабный образ. Так, за большой черной Айви встает большая, независимая, своенравная страна. Страна, в которой столько сил и которую знают так же мало, как Айви. Зато, как и Айви, после фильма Шпиц ее хочется узнать ближе.

«...у ней особенная стать». Россию можно только снять

Любопытно, что примерно то же происходит и с Россией. С глубинной Россией, российской глубинкой в фильме Иосифа Пастернака «Ефремов» происходит то же самое, что и с Южной Африкой в «Горячем воске».



«Горячий воск», режиссер Андреа Шпиц

Одиннадцать лет назад Пастернак снял о судьбах русского авангардного искусства «Черный квадрат» и на волне его всемирного, без преувеличения, успеха въехал в сознание продюсеров ведущих европейских телеканалов. А потому за прошедшие годы для разных евро-ТВ он сделал почти десяток картин. «Ефремов» тоже снят по заказу телеканала ARTE. Но еще и по любви. Это фильм о маленьком российском городке, удаленном от Москвы всего на 300 километров. Именно о нем некогда сказал Чехов свое знаменитое, ключевое: все русские реформы рассасываются, докатившись до Ефремова. И вот теперь режиссер Пастернак задается вопросом: как это? Он попытался понять глубинную Россию... вняв предостережению Тютчева, но последовав заветам Флаэрти. Пастернак решил понять Россию с помощью камеры — просто снимая разных ефремовцев, иногда тех еще типов. Но каждый раз за каждым таким типом встает знаменитый, великолитературный тип. Фермер-труженик и потому, видимо, неудачник Новиков, строчащий письма президенту нашему и пытающийся у него найти защиту от аферистов, — безусловно, Ванька Жуков. А жена фермера Новикова с ее долготерпением и покладистостью — она из «Оврага». А шофера-пенсионера Ивана Мироновича снедает карамазовщина. А девчонки-стриптизерши из комично убогого ефремовского клуба... в этих определенно есть что-то от Аглаи. Великая литература наша принадлежит не только культуре, утверждает Пастернак. Она покрывает тонкой пленкой саму русскую жизнь. Поэтому в «Ефремове» и наблюдается некоторая, так сказать, тонкая «дневниковость» — герои скорее похожи на «лирических героев», между ними и автором зазора-то практически никакого и нет. Как-то так они сня-

ты и как-то так разговаривают с режиссером, и как-то так Мироныч нынешнюю власть костерит, и так Новиков письма свои жуковские супруге-боевой-подруге диктует, что понимаешь: режиссер Иосиф Пастернак, любимец европродюсерского цеха, решил с Европой насчет себя самого, «ефремовца» в душе, объясниться. Мне же в разговоре за гостиничным завтраком на вопрос, где он живет — в смысле в Марселе или Париже, — ответил без раздумья: в Москве. Я смекнула: без раздумья, значит, не подумавши. И вопрос свой уточнила. Он удивился. И пояснил: просто примерно одиннадцать месяцев в году он работает. Во Франции. Но живет-то он в Москве. И как я не понимаю?! Но теперь — после «Ефремова» — понимаю, и очень отчетливо.

Любить шахида

Так же отчетливо после «Детей Арны» (Arna's Children) Джулиано Мер Хамиса я поняла, как можно быть против террора и любить того, кто считает себя террористом и является им. Конечно, происходит это по личным обстоятельствам, каковыми для режиссера, известного в мире и на родине в Израиле в качестве актера и режиссера театрального, стала большая история. И об этом — «Дети Арны».

Мать Мер Хамиса, Арна Мер, израильтянка из пассионарной породы Голды Меир, в конце 80-х отправилась в палестинский лагерь Дженин, чтобы открыть там детский театр. Палестинские дети в постановке ее спектаклей находили способ выразить себя. Так должно было вырасти новое поколение палестинцев, тех, кто найдет способ жить рядом с израильтянами. В деле создания этой альтернативной системы образования маленьких арабов матери помогал Джулиано. Но Дженин разрушили израильские бульдозеры, театр был закрыт, Арна умерла... А годы спустя, Джулиано, теперь знаменитость, вернулся в Дженин, чтобы увидеть, что осталось от материнского дела. Вернулся и нашел лишь развалины. Развалины школы, где он преданно снимал Арнины репетиции, и руины судеб. Нет, Арну здесь помнят и любят, но... Главных «артистов» ее театра, тех, кого он знал мальчишками — Юссефа, Ашрафа и Аллы, — уже нет в живых. Юссеф погиб как шахид — взорвал себя на улице в Хадере. Не смог пережить бомбардировку школы и того, что на его руках умерла маленькая девочка. Ашраф погиб при штурме Дженина. Алла — почти на глазах Мер Хамиса: режиссер снимал и военные действия против израильтян, Алла был лидером группы палестинского сопротивления.

Для кого-то происходящее в фильме — дополнительная информация по арабо-израильскому конфликту. Для режиссера «Детей Арны» — это арабо-израильская трагедия. И личная драма. Крушение любви, смерть любимых. Сама реальность, кажется, срежиссировала за Мер Хамиса «Детей Арны», так хитро в нем самом переключив регистр с общеисторического на воспаленно личное. Тут почти и нет его заслуги. Если не считать одного — он отважно стал героем собственного документального фильма: это свою беду он выставил напоказ, это свою мать он возил в последние дни ее жизни в арабские поселения — попрощаться со старыми друзьями, это друзей своей юности он снимал под огнем других «своих» — израильтян. Это все его личные, семейные обстоятельства. Такие, которых не увидишь ни в каких «Окнах».

Страданье масс не терпит суеты

...Роже, владелец маленького магазинчика в старом районе Монреаля, вынужден продать и магазин, и квартирку над ним, в которой родился, чтобы оплатить пребывание старухи матери в специальном доме престарелых для больных синдромом Альцгеймера. Он готовится к отъезду, но все еще привычно подсчитывает разноцветные конфеты в банках-колбах на прилавке, все еще рад постоянным, многолетним посетителям, еще видит за дверью

шкафа в случайном рисунке кирпичной кладки лик Иисуса... Да, никто, кроме Роже, его не видит. Роже и режиссера спросит: ну, видишь? Тот будет долго вглядываться в стену, потом простодушно, так не по-режиссерски, выйдет из-за камеры и подойдет поближе, но все равно Иисуса в кирпичах не разглядит... Только камера чуть сдвинется, и мы заметим намек — рядом с дверью шкафа, за которой Бог, висит изображение каноническое, репродукция чего-то времен Возрождения...

Он потерял подругу, с которой прожил семнадцать лет, — рак, но на вопрос, не скучает ли по ней, с готовностью отвечает: «Нет, что вы! — И добавляет: — Она всегда со мной. Рядом. Ну, как облачко». И в этот момент у любого зрителя фильма «Магазинчик Роже Тупена» (Roger Toupin, épiciér variété) канадца Бенуа Пилона наверняка перехватит дыхание. Потом это случится еще раз, когда Роже, уже банкрот на пособии, придет в то помещение, где был его магазинчик, и скажет доверительно режиссеру: «Знаешь, я перестал видеть Христа на той стене». И еще раз у зрителя перехватит дыхание, уже в самом конце фильма, когда он увидит Роже, как-то мертво застывшего с удочкой в лодке на фоне доставшейся в наследство от отца дачки, где, как он говорит, было когда-то так весело...

Если подсчитать скрупулезно, то на просмотре «Магазинчика» дыхание перехватывает раз шесть, не меньше. Кроме уже упомянутых — когда к Тупену на традиционное чаепитие едет его старый друг Нестор, анархист и богоборец (сказалось воспитание в католическом сиротском приюте). Он несется по улице так по-рокерски, ветер играет в развевающихся седых патлах... Кажется — а мы видим лишь голову и торс, — под ним неистовый «Харлей»... Ан нет, пилоновская камера-хитрюга опустит «взгляд», и мы увидим всего-то видавший виды велосипед. Но сам вид Нестора: протест в каждом его жесте, его мужская неотразимость и самцовская решительность, и ветер, и осеннний свет сквозь листья — все это в одном кадре, любующемся кадре... И все это — в отсутствии «Харлея», в присутствии велосипеда — такая невыносимая тоска и такая печаль прожитой, да так и не состоявшейся жизни.

А потом старый таксист и тоже завсегдатай магазинчика вынужден будет переселиться в новый район, покинуть насиженное место. Он заплачет, прощаясь, и трудно будет не заплакать в унисон...

Совершенно непонятно, как на один фильм может приходиться столько... нет, не катарсисов, просто неподдельно трогательного. Непонятно и почему в фильме так много с виду лишнего, не относящегося к истории Тупена, но от всего этого и я не отказалась бы в монтаже, случись со мной немыслимое чудо — снять такой материал.

Но это Пилон нашел и увидел такого человека, Роже Тупена, в котором так много любви. К милому, с детства исхоженному монреальскому району, к прошлому, к женщине, которая умерла, но для него живая, к матери в полубессознательном состоянии, к отцу, давно ушедшему, к миру вообще. Столько любви, что Бог для него повсюду. А что жизнь ушла и нет в ней справедливости, даже высшей, — так ведь это искупается: в ней есть любовь... Бедной жизни старых монреальцев-маргиналов фильм Пилона дарит трогательность и уникальность. А жизни в широком понимании — сюжет и смысл.

А ведь, если задуматься, только для этого и нужно документальное кино — проникать туда, куда ни прочее кино, ни ТВ проникать не смеют. Обнаруживать в мире смысл и любовь, которая и есть сюжет.

Спасибо Джерри Спрингеру.

Соломон Телингатер. Автопортрет. Баку, 1921

ВЛАДИМИР ТЕЛИНГАТЕР

Моня-комсомолец

В конце 50-х — начале 60-х годов Соломон Бенедиктович Телингатер (1903—1969) оформлял журнал «Искусство кино» и заложил тот его визуальный модуль, которым пользовались художники и следующих поколений. Но публикация в этом номере историко-биографических материалов, собранных и откомментированных сыном Телингатера, — не только знак нашей благодарности. В них запечатлен определенный образ времени, увиденный сквозь призму конкретной жизни, которую прожил талантливый художник, классик полиграфического дизайна. Он воспринял глобальные идеи своего времени и в полной мере испытал его трагедию.

О вспомни, вспомни, Телингатер,
Баку, и жар, и пар, и вар.
Сковородой кипит бульвар,
Плюется солнышком июль,
А ты, как некий вентилятор,
И прохладителен, и юн.

А.Крученых, 1919

Трудно судить, насколько «прохладителен» был этот худощавый шестнадцатилетний художник, но крутился Моня Телингатер, как вентилятор, несомненно. Успевал повсюду — в типографию газеты «Молодой рабочий», где печатали его сатирические рисунки, в Рабочий клуб, где по его эскизам изготовляли декорации и костюмы для спектаклей на революционные темы, в организованную при его участии студию БакКавРОСТА, где он рисовал агитационные плакаты и лозунги для массовых праздников, в художественную студию, где учил рисовать беспризорников, в училища и техникумы, где руководил комсомольскими фракциями студентов...

«Мы жадно искали проявления новых тенденций в зарождающемся советском искусстве, — вспоминал Соломон Бенедиктович. — Нам нравилось то, что в этих графических произведениях новое революционное содержание обрело новое изобразительное, пластическое воплощение... На долгие годы запомнились красные силуэты на созданной Чехониным обложке книги Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир».

Иначе к таким работам относился отец Мони — Бенедикт Рафаилович Телингатер, известный в Грузии и Азербайджане театральный художник, график, признанный специалист по художественной отделке интерьеров частных особняков и общественных зданий. Он был искренне возмущен,

Соломон Телингатер. 1934

когда Моня и его младший брат Адольф с юношеским максимализмом заявили, что выполненные из гипса пухлые амурчики и изысканные орнаменты безнадежно устарели для нового коммунистического быта, а буржуйские особняки с подобными украшениями интерьеров будут либо разрушены, либо перестроены и отданы трудовому народу. После скандала Бенедикт Рафаилович выгнал сыновей из дому. Моне было шестнадцать лет, его брату — четырнадцать.

Юных художников поддержали комсомольцы Рабочего клуба, товарищи по студии БакКавРОСТА — поэты и художники С.Городецкий, Д'Актиль, Н.Качергин... «В их жизненном укладе, — вспоминал Телингатер, — одежде, манере разговаривать было все то, что укладывалось в наше представление об интеллигентном, интеллектуальном человеке...» А вот что писал Соломон Бенедиктович о Велемире Хлебникове, также работавшем в студии и сочинявшем подписи под агитплакатами и политическими шаржами: «Его высокая фигура выпадала из общего плана, потому что внешний вид ее производил впечатление человека неустроенного, нечесаного, небрежно одетого, совершенно позабывшего о том, что у него есть внешность».

Вместе со своими товарищами по студии Телингатер становится убежденным приверженцем нового пролетарского искусства –искусства масс.

Праздничные улицы Баку, грузовики с гремящими оркестрами, первые трамваи украшали его броские плакаты с контрастно выделенными красными призывами: «Долой фашизм!», «Все на выборы БакСовета!» В киосках и магазинах покупателей привлекали газеты, журналы, книги с его экспрессивными сатирическими рисунками. Тогда же, в 1919 году, вскоре после появления в городе первого кинематографа, он нарисовал и отпечатал афиши с рекламой немых фильмов, а позже удостоился чести выполнить марку (эмблему) АФКУ (Азербайджанского фотокиноуправления). Свои работы Телингатер подписывал коротко: «Моня» или «Моня-комсомолец».

Насколько счастлив был юный художник, чье творчество оказалось востребованным, можно судить по надписи, сделанной им в альбоме одной бакинской комсомолки: «Искусство и свобода выше всего. Сила воли — залог победы. Величайшая из побед — победа над собою. Цель жизни — победа над нею — я выше ее».

Для продолжения учебы в 1920 году Телингатер был направлен в Москву во Вхутемас (Высшие художественно-технические мастерские). Выбрал он полиграфический факультет, где преподавали выдающиеся художники Н.И.Пискарев, В.А.Фаворский.

Юный художник попал в водоворот московских событий. По поручению московского комсомола он оформлял газету «Юношеская правда», го-

товил выставку школ фабрично-заводского обучения, принимал участие в работе IV съезда комсомола. Вместе с делегатами съезда ему удалось побывать в Большом театре на концерте Айседоры Дункан. Сохранились его воспоминания об этом концерте.

«Как полагается, как повелось, съезд завершался вечерним концертом в Большом театре. Мне посчастливилось присутствовать на нем. Вечер этот запомнился мне на всю жизнь и во многом способствовал моему пониманию искусства.

Каждый, кто хоть раз побывал на подобных вечерах, запомнил ярко освещенный золотой зал с красным бархатом, по ярусам натянутые кумачовые лозунги. Партер, ложи и верх, вплоть до галерки, кишат комсомольским муравейником. Пока свет не потушен в зале, гул голосов и песен мешаются друг с другом. Настроение у всех приподнятое, торжественное. Программа концертов подобного рода не всегда запоминалась, она заполнялась выступлениями известных певцов и актеров, мастеров балета, музыкантов.

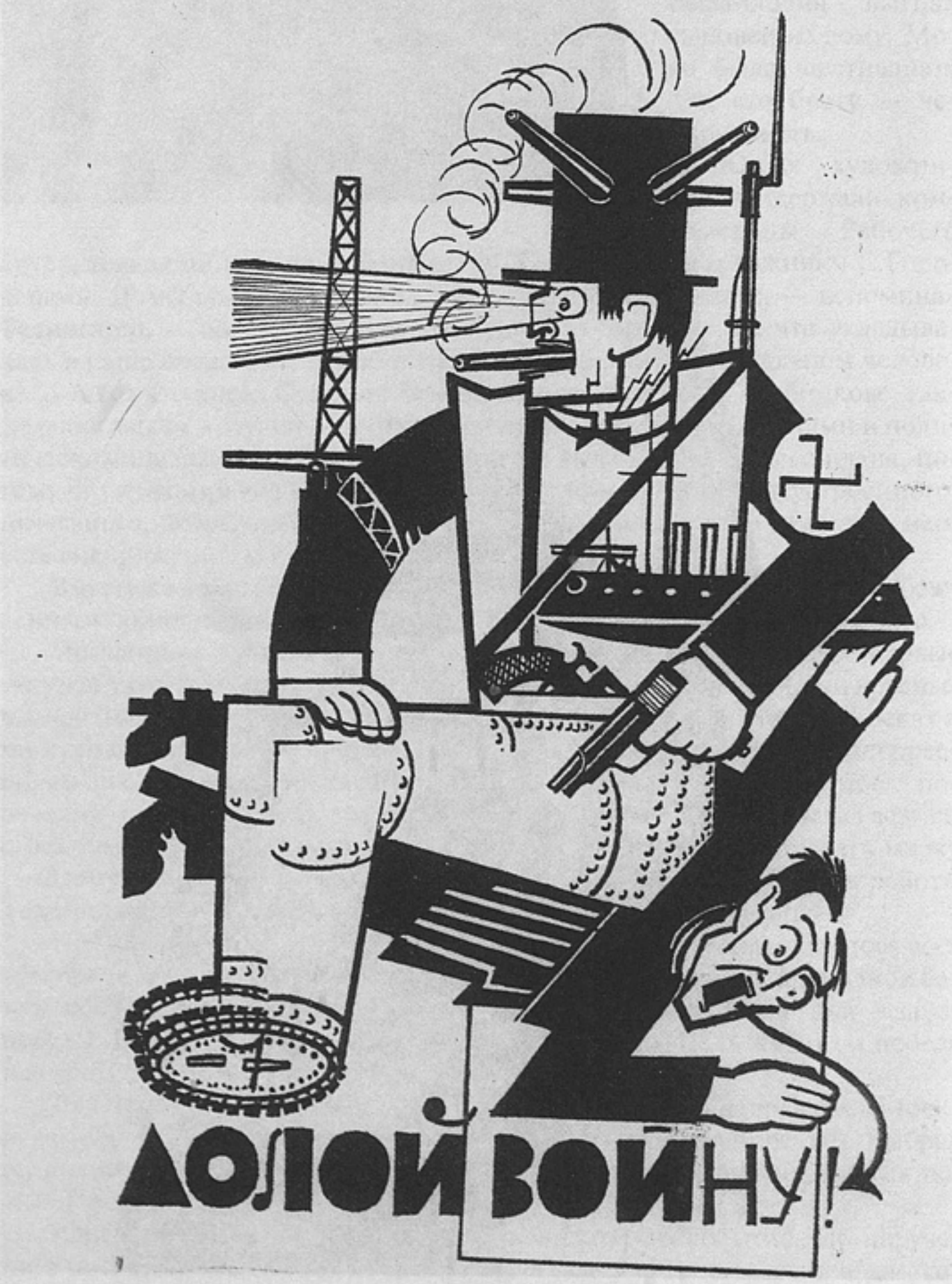
Делегаты и гости съезда увозили с собой общее настроение, молодой задор и энергию.

Иллюстрация к книге «15 лет ВЛКСМ», 1933

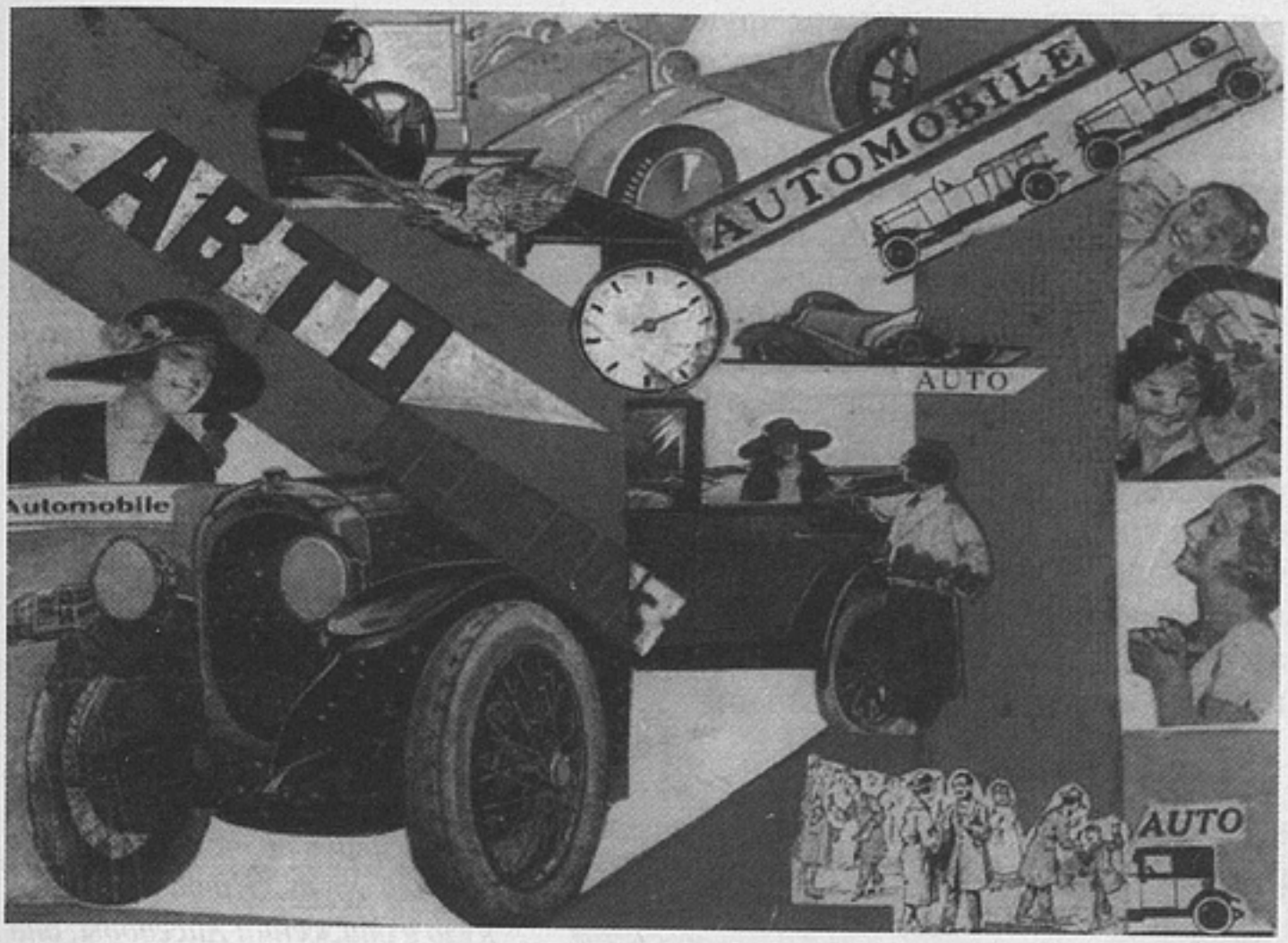
Вот постепенно гаснет свет в зале, и весь акцент сосредоточен на ярко освещенном просцениуме и занавесе. Раздвинулся занавес, и через всю сцену прошел к рампе невысокий полный мужчина, который объявил, что весь вечер будет посвящен творчеству известной всему миру американской танцовщицы Айседоры Дункан, которая приехала к нам в Советскую Россию и намерена осуществить свою мечту и т.д. Об Айседоре я слышал и читал ранее. Видел репродукцию с ее портрета, написанного В.Каульбахом. Молодая женщина в газовой тунике, с газовым развевающимся шарфом напоминала древнюю греческую танцовщицу. Силуэт, как на вазе. Написан с явной претензией на передачу «красоты». Не скучно ли будет ребятам весь вечер смотреть одну Дункан?

Полный человек объявил в конце своего вступительного слова, что она будет танцевать под музыку Шопена, Шумана, Грига, Чайковского и других. Исполнять музыку будет замечательный оркестр Большого театра. Хорошая музыка, впечатляющее звучание огромного слаженного коллектива музыкантов обычно овладевает вниманием зала. Ребята любят хорошую музыку и будут ее слушать. Но как они будут целый вечер смотреть одну Дункан?

Ведущий концерта ушел со сцены, и из-за кулис должна появиться Айседо-



Коллаж «Долой войну». Баку, 20-е годы



Коллаж «Автомобиль», 1930

ра. Какая она? Такая ли, как на портрете? Дирижер высоко поднимает палочку, приковывает внимание музыкантов, и полилась изумительная музыка. Из-за сукон на сцену легко, как бы в полете, выпрыгнула освещенная прожектором фигура в газовой тунике. Ее движения легкие и плавные, а сама она полная, немного обвислая. Танцует босиком. Ноги немолодые. Лицо женщины обрамлено венчиком вьющихся стриженых волос. Нос вздернутый, маленький. Возможно, что она и была когда-то красивой, но никакого сходства с портретом нет — совсем другой облик.

Чудо искусства стирает в памяти первые впечатления. Любопытство удовлетворено, и прекрасное завоевывает вас шаг за шагом, оттесняя все другие чувства и мысли. Танцовщица гипнотизирует вас движением своих рук, ног, фигуры, поворотом головы, движением газовой материи.

Перед вашим взором возникают видения, которые вы когда-то часто встречали, — оживающие картины из истории искусств, из музеев. Все смотрят восхищенным взглядом.

Воспоминания захватывают вас. Но Дункан свершает нечто большее. Вот греческая танцовщица — менада с барельефа, вот «народный» Шопен, Шуберт, картинки Рейтеля. Кажется, что она все извлекает только из движения рук, из одного силуэта фигуры, из точно рассчитанного движения шарфа. Она не нуждалась в специальных костюмах, все ее творческие средства были заключены в ней самой.

Она обладала гигантской, гениальной творческой фантазией, невероятным багажом памяти, способностью к тонкому художественному анализу наследия, традиций не только в области танца, но и всего искусства, литературы. Но кроме всего еще и непосредственно чисто детским воображением. Музыка, под которую она танцевала, не была предназначена для танца. Дункан исполняла не танец, а танцем интерпретировала мысль, заложенную в музыке. Именно мысль. Поэтому такое неизгладимое впечатление оставляло на всю жизнь исполнение Айседорой «Славянского марша» Чайковского.

На сцене полумрак. Под первые звуки оркестра из-за кулис выходит сильно согбенная фигура, босая, в красной тунике, волосы спадают на лицо, прямые опущенные руки скрещены, как связанные. Она тяжело ступает по сцене, покачивается, вздымает к небу отяжелевшую голову и снова в изнеможении опускает ее. Но вот на сцене становится светлее. Танцовщица видит свет. Она силится разорвать воображаемые цепи на руках. Нечеловеческие усилия — и

Белый офицер. Баку, 20-е годы

цепи разорваны. Человек свободен. Полный свет. Освобожденные руки вздымаются к небу, лицо озарено. Счастливый человек обрел силы. Она танцует в марше.

Сколько раз я слышал «Славянский марш», но никогда я его не осмысливал так, как показала нам его Дункан. И теперь, когда бы ни раздавалась эта музыка Чайковского, она не существует для меня раздельно от Дункан.

И еще один эпизод великой силы подлинного искусства.

Во время исполнения марша плечико туники соскользнуло с круглого плеча на руку и обнажилась полная, слегка обвисшая грудь. Ничто не дрогнуло в движении Айседоры, она продолжала танцевать. Зал с нарастающим волнением, с замиранием следил за необычайным зрелищем, нарастающим торжеством освобожденного человека, и ни звуком, ни движением не реагировал на «происшествие». Обнаженная грудь Дункан была такой же, как у Свободы на баррикадах на картине Э.Делакруа. Она была как символ беспредельной чистоты.

«Славянский марш», наверное, сознательно был задуман как последний номер в программе вечера Дункан. Когда Айседора в заключительном движении застыла на просцениуме, в зале поднялось нечто невообразимое. Только искреннее реагирование чистых комсомольских душ, не затемненных никакими условностями понимания, могло так взорваться аплодисментами и оглушительным ревом восторга.

Айседора стояла на краю сцены и без всякой красивости, просто по-человечески, темпераментно посылала в зал воздушные поцелуи и приветственно вздымала руки вверх. После обоюдного восторженного приветствия Айседора жестами стала призывать зал, чтобы все встали. Когда присутствующие в театре поднялись со своих мест, она жестами показала на рот, как бы прося всех петь.

Оркестр начал исполнять «Интернационал». Зал могучей, единой тысячеглоткой подхватил гимн, а Айседора начала свой выразительный танец. Что было потом, трудно забыть. У меня до сих пор от сильного волнения при этих воспоминаниях навертываются слезы».

К сожалению, уже в 1921 году короткая учеба Телингатера в Москве была закончена. «Вследствие крайнего истощения от систематического недоедания я был вынужден возвратиться в Баку», – писал он.

В эти годы в Баку после установления советской власти широко развернулась агитационная работа, частью которой были массовые действа, прославляющие революционные идеи. Наиболее сильное впечатление на Телингатера произвел революционный праздник, на котором исполнялась «Симфония гудков» композитора Арсения Аврамова, выражающая победу армий Интернационала в мировой революции. Исполнителями «Симфонии» были весь Каспийский флот, две артиллерийские батареи, пулеметная команда, гидросамолеты, сводный военный оркестр и все присутствующие на центральной площади Баку. Композитор заранее обошел все корабли, прослушал их гудки и отобрал из них нужные по звучанию. Затем корабли были в определенном порядке расставлены в порту. Сигналы для включе-

ния гудков в нужной последовательности предполагалось подавать при помощи флажков. Далее происходило следующее: «Арсений поднялся на деревянную вышку... Мне запомнились его чуть сутулая, немного кривоногая фигура, волосы, развевающиеся на ветру, вдохновенно поднятое лицо и широко расставленные руки с разноцветными морскими флажками. Руки его задвигались в разных направлениях... раздались один за другим распланированные по партитуре пароходные гудки, в которых ухо все же различало сочетания звуков знакомой мелодии «Интернационала». Гремели орудийные и оружейные залпы, все собравшиеся с энтузиазмом пели революционный гимн. Многим замечательным людям того времени хотелось думать большими масштабами».

Воодушевленный общим подъемом Соломон Телингатер активно включился в комсомольскую жизнь Баку. По поручению Центрального Комитета Азербайджанского коммунистического союза молодежи (ЦК АКСМ) он руководил состоящей из беспризорников Художественной студией при Доме красной молодежи (так при советской власти стал называться бывший Рабочий клуб). Студии было поручено делать рисунки для сатирического журнала «Комсомольский Крокодил» (КОК), за которые Телингатеру платили небольшие деньги. На них худо-бедно и существовала студия. Хватало даже на то, чтобы в дешевом ресторане накормить беспризорников обедом и дать им немного денег на папиросы.

Велимир Хлебников. 1958

Ученики Мони-комсомольца сыграли особую роль в его жизни. Как-то в Дом красной молодежи зашла семнадцатилетняя комсомолка Полина Беккер. Стройная, с озорными глазами, в яркой красной косынке, она сразу привлекла внимание. Ее попросили зайти попозировать. Полина отказалась, но ребята без уговоров и церемоний связали ее и силой затащили в студию. К счастью, появился руководитель студии Моня Телингатер, который немедленно освободил ее, успокоил и проводил домой. Полина оценила благородный поступок молодого человека и после нескольких встреч с ним и его братом Долей согласилась иногда приходить в студию. Через некоторое время, когда Полина познакомила Моню со своей мамой Фейгой Яковлевной, та неожиданно воскликнула: «Такой хороший мальчик! Покажи мне этих родителей, которые такого мальчика выбрасывают на улицу!» «Мы стали встречаться, потому что мне было интересно с ним, — вспоминала моя мать. Моня ходил очень важный, с портфелем... Он был в толстовке, с бантом, аккуратный, брюки бутылочкой и приносил мне не цветы — помидоры, редиску». В 1924 году Соломон и Полина – мои родители — поженились.

Из воспоминаний Полины Григорьевны: «Однажды в книжном киоске

на Бакинском вокзале Моня увидел книгу В.В.Маяковского «Для голоса», графически оформленную Л.М.Лисицким, и прыгал по платформе от радости, восхищаясь: «Поля! Посмотри какие рисунки! Как выразительно! Я никогда такого не видел!» Впервые встретившись с работой одного из основоположников русского авангарда, он почувствовал в нем новатора и единомышленника. И под влиянием Лисицкого начал смело экспериментировать в типографии, добиваясь выразительности изображений из наборных элементов типографской кассы. Позднее Л.М.Лисицкий отметил: «Самое молодое поколение наших художников — оформителей книги вышло прямо из типографии. Это было решающим фактором в их дальнейшем творчестве. Таковы Телингатер, Елкин... и другие».

В конце 1925 года один из работников МК ВЛКСМ вызвал Соломона Телингатера в столицу для работы в издательстве «Новая Москва». Художники издательства встретили новичка настороженно. Один из них, увидев его рисунки, недовольно проворчал: «Приехал какой-то Аллигатор, который всех нас съест». Но «аллигатор» оказался миролюбивым. Он просто демонстрировал, на что способен, и его в полной мере оценили московские издатели. Им нравилось, как в зависимости от содержания книги, ее направленности художник эффективно применял различные типы оформления — фотомонтаж, рисунок, схему, элементы типографской кассы.

Его работы появились на Всесоюзной полиграфической выставке 1927 года и были отмечены дипломом за художественную работу с типографским материалом. В том же году Соломона Телингатера пригласили в редколлегию журнала «Полиграфическое производство», приняли в Первую Образцовую типографию в качестве художника — инструктора по полиграфическим работам.

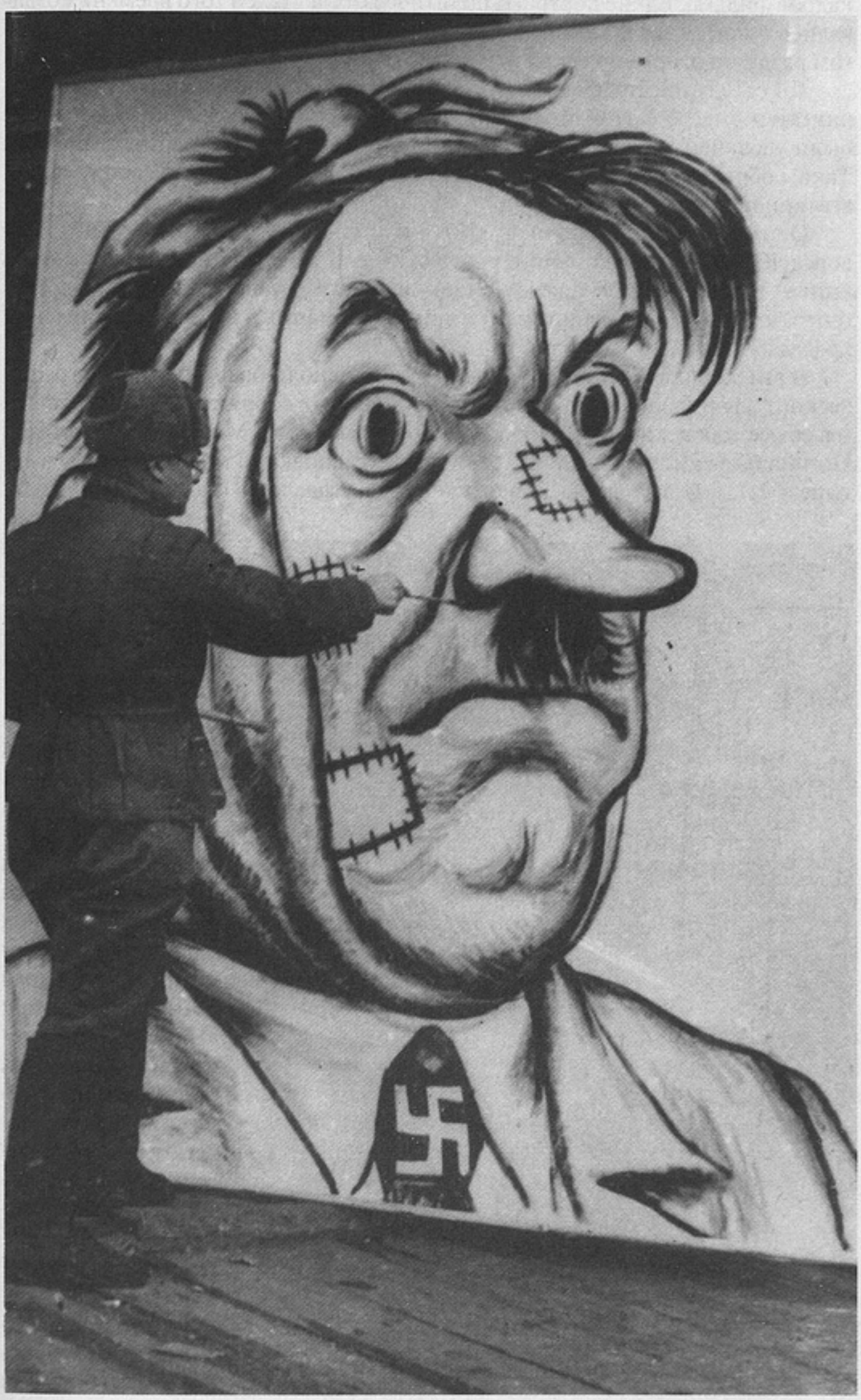
И еще одно памятное событие 1927 года — долгожданная встреча с Лисицким. «Мы сразу нашли с ним общий язык», — вспоминал Телингатер. Лисицкий с интересом отнесся к работам молодого художника, но неодобрительно отозвался о его присутствии в типографии: «Ты — мастер, художник, и нечего тебе делать в типографии. Ты дал указания о наборе — и все!» Зачем ты сидишь в типографии и дышишь плохим воздухом?» Телингатер не соглашался. Но это было их единственным расхождением. В оформлении печатной продукции они оба придерживались принципов конструктивизма. У них даже появилась совместная работа — «Путеводитель по Всесоюзной полиграфической выставке». Художники дополнили друг друга — Лисицкий разработал проект и деталировку «Путеводителя», а Телингатер — графическое оформление.

Первой крупной самостоятельной работой Телингатера стало оформление книги А.Безыменского «Комсомолия». Об этой работе Е.И.Коган писал: «Размером шрифта, расположением и цветностью его, как и цветом пе-

С.Телингатер рисует портрет автоматчика. 1944

чати, начертанием букв он «подчеркивал» отдельные места поэмы, устанавливал разную степень значения отдельных стихов... Казалось, что поэма не только написана, но и продекламирована...» Телингатер сам набирал текст и верстал полосы. Для оформления «Комсомолии» были приглашены режиссер и оператор Совкино, выполнившие съемки сцен из жизни комсомольских организаций. Затем кадры съемки были вмонтированы в текст поэмы. Искусствовед Ю.Молок отмечал: «...труд художника книги стал походить на труд инженера или конструктора: книга монтировалась, как фильм».

Принципам монтажа С.Б.Телингатер учился у выдающихся кинемато-



С.Телингатер рисует карикатурный портрет Гитлера. 1943

графистов С.М.Эйзенштейна, Э.И.Шуб, Дзиги Вертова, с которыми был близко знаком и вместе с которыми с 1928 года состоял членом творческого объединения «Октябрь».

Кадры документального кинофильма, снятого Э.И.Шуб и другими операторами, явились основой иллюстраций (фотографий и фотомонтажей) для документального памфлета И.Л.Фейнберга «1914», выпущенного к двадцатилетию начала первой мировой войны. Телингатер (художник и технический редактор книги) расположил иллюстрации, изображающие основные эпизоды истории войны, в порядке чередования соответствующих кадров фильма. Едкие портреты политических деятелей того времени создавались с помощью фотомонтажей, комического сопоставления друг с другом различных исторических персонажей.

К I съезду писателей СССР в 1937 году по материалам книги «1914» Телингатер вместе с И.Фейнбергом организовал выставку. Экспонатами ее были увеличенные фотомонтажи, расположенные на деревянных ширмах. Таким образом, книга превратилась в некое пространственное сооружение, агитационную установку.

О стиле оформления книги «1914» и других книг Телингатера искусствовед Ю.Герчук писал: «Приемы плакатного монтажа врываются внутрь книги. Рушатся серые прямоугольники текста. Главное вырастает до гигантских размеров, набирается жирным шрифтом, вспыхивает красной краской».

В эти же годы Телингатер неоднократно использовал фрагменты графического оформления книг для пространственных сооружений, украшавших массовые городские праздники. Так, в дни выборов в Моссовет на площади Ногина была смонтирована агитационная установка «5 в 4» (пятилетку в четыре года), другая установка такого же типа называлась «Привет ударникам!».

С.Телингатер в народном ополчении. 19 июля 1941 года

Работая в издательстве «Земля и Фабрика», Телингатер начинает сотрудничество с молодыми художниками М.Куприяновым, П.Крыловым и Н.Соколовым (Кукрыниксами). Вместе с ними он работал над изданием «Двенадцати стульев» И.Ильфа и Е.Петрова. Об их оригинальном оформлении книги Ю.Герчук писал: «Набор уступил место... графике, пародирующей провинциальные вывески и очень точно передающей атмосферу романа».

Карьера Телингатера стремительно развивалась, и в 1933 году беспартийного художника назначили на

«Солдаты». 2-й Белорусский фронт, 1942

должность художественного редактора Партиздата — издательства при ЦК ВКП(б). А через четыре года работы в этом издательстве пришел невероятный успех: на Парижской выставке искусства и техники 1937 года Партиздат наградили золотой медалью за художественное оформление книг. Для Телингатера этот успех был двойным, поскольку именно он был руководителем всех художественных работ издательства, а также автором демонстрировавшихся в Париже фотомонтажей к книге И.Сталина «Итоги первой пятилетки» и специально приготовленного для этой выставки издания «Конституция СССР». Переплет этой уникальной книги-памятника был украшен драгоценными камнями, а герб Советского Союза был выполнен рельефным тиснением.

Телингатер был сыном своего времени. Оно дарило ему головокружительные победы. Но уже тогда, во второй половине 30-х, рядом с победами было и горе. В 1938 году арестовали сестру Полины Григорьевны Любовь Григорьевну и ее мужа — члена ЦК ВКП(б) Иосифа Михайловича Варейкиса. Оба они погибли. В детприемнике погиб и их полуторагодовалый сын Осик. Полине Григорьевне удалось спасти двух других детей Варейкисов. В результате чего она вынуждена была уволиться из Детгиза, где работала техническим редактором.

Впрочем, сам Соломон Бенедиктович тогда еще не подвергся никаким репрессиям. Более того, в 1939 году его работы («В.И.Ленин. Альбом фотографий и документов», а также факсимильное издание бортового журнала самолета № 025) были выставлены на Международной выставке искусства и печати в Нью-Йорке.

Но пришла другая общая беда. Утром 22 июня 1941 года мы, тогда еще дети, увидели с веранды дачи, как отец, неожиданно приехавший из Москвы, идет вдоль забора и проходит мимо калитки. Его окликнули, он вернулся, подошел к веранде. Кто-то из взрослых спросил: «Война?» 0н кивнул: «Да, война...»

Еще в 1925 году освобожденный от службы в армии из-за большой близорукости, Телингатер тем не менее записался добровольцем в народное ополчение. С августа 1941 года он начинает службу в дивизионной газете «Боевое знамя», где остается до конца войны.

Позднее художник Евгений Исаакович Коган, с которым они неожиданно встретились в Белеве, вспоминал: «Я видел мужество Телингатера. Глядя на этого спокойного, без тени беспокойства человека, никто бы не сказал, что он только что вышел из-под минометного огня, разметавшего людей и машины».

Однажды с фронта приехал кто-то из знакомых навестить Полину Григорьевну, находившуюся в постоянном страхе за жизнь мужа. Неожиданно она услышала совет: «Да напиши ты ему, чтобы он «случайно» разбил очки. Его тут же отправят в тыл». Полина Григорьевна побледнела и отчетливо произнесла всего несколько слов. Через минуту «советчик» выскочил вон из дому.

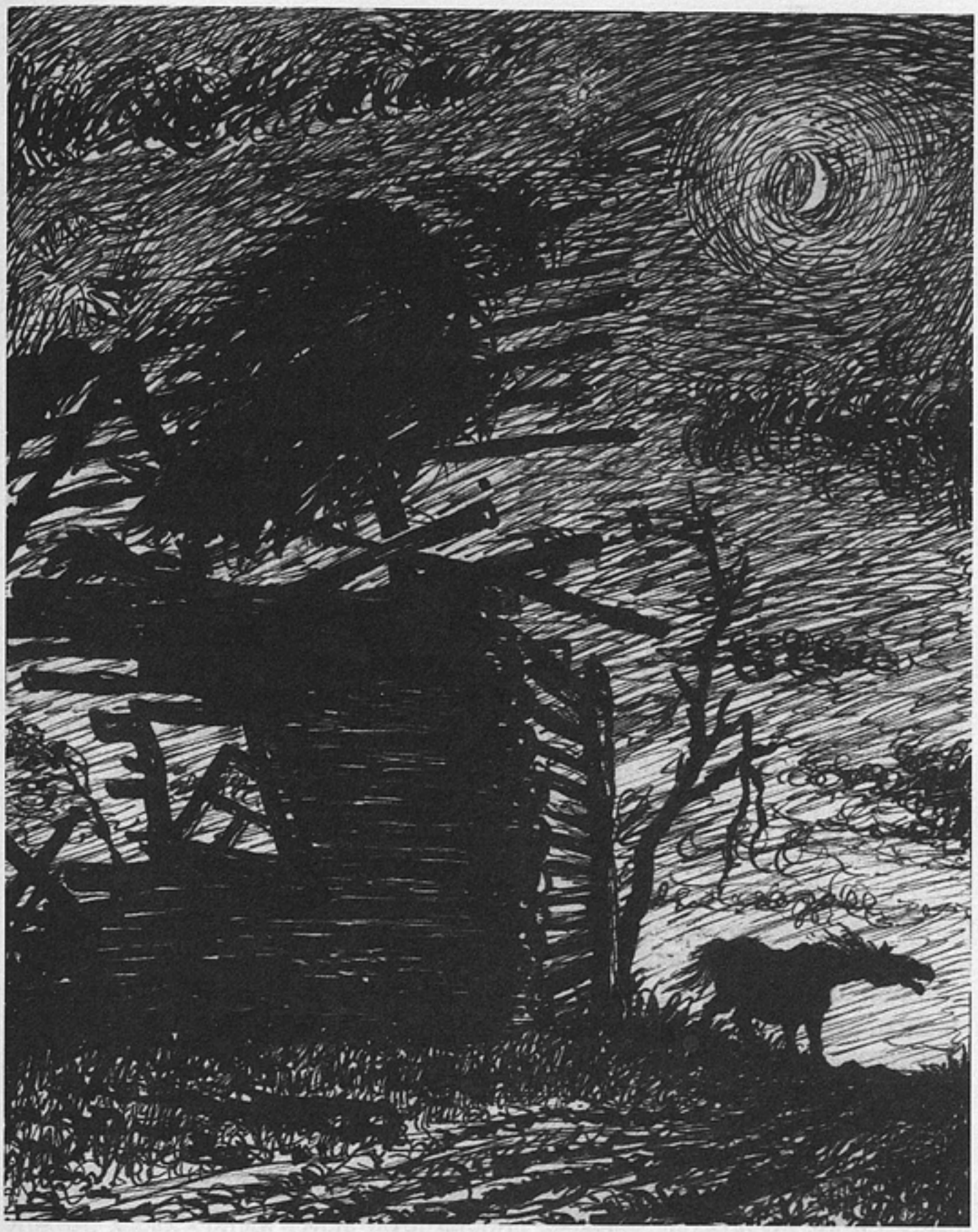
На фронтах Великой Отечественной войны были и оба брата Соломона Бенедиктовича Телингатера. Младший Евгений Бенедиктович служил в авиации инженером по радиооборудованию. После войны преподавал в авиационном училище. Средний Адольф Бенедиктович (Доля), работавший до войны художником в московских театрах, был командиром взвода, бронебойщиком. В 1943 году он погиб под Харьковом.

Многое связывало их. И особенно старшего и среднего братьев. И не только совместная работа в Бакинском рабочем клубе, а позже в московских театрах, но и искренняя дружба. Вот строки из письма Соломона Бенедиктовича, получившего известие о гибели Доли: «...обидно, что около меня не стало, не будет человека, который в самые тяжелые минуты моей жизни выявил такую любовь ко мне, такую человечность... которая доходила до самого идиллического самопожертвования... Я себе не представляю его, как убитого...»

На фронте Телингатер написал свою единственную картину масляными красками — карикатурный портрет Гитлера. Его установили на нейтральной полосе между нашими и немецкими позициями. Под портретом было крупно написано по-немецки: «Стреляйте в него. Он посылает вас на смерть». Ночью этот портрет попытались снять эсэсовцы. Их осветили прожекторами, и два фланговых пулемета не позволили им вернуться в свою траншею.

«Зимой 1942 года, — вспоминает Телингатер, — в только что отбитый у фашистов город Кондрово редакция фронтовой армейской газеты направила меня для помощи местной редакции, возобновившей выпуск регулярной газеты. На ночлег приютил меня в своем кабинете директор кондровской бумажной фабрики.

Многие цеха фабрики были взорваны, и дорогостоящие машины, так нужные стране, были приведены в полную негодность. Я ходил по цехам. Рисовал. Из-под снега торчало нагромождение кусков покореженного металла, камня обломков стен, обрывы проводов. Кругом было тихо, фабрика была совершенно безлюдна, и никто не мешал моему занятию. Однако вскоре я стал различать приглушенные звуки ударов о металл, доносившиеся из цеха, каким-то чудом сохранившего почти неповрежденный потолок. Любопытствуя, я направился в цех, и передо мной предстала картина, поразившая меня. Как на рембрандтовских офортах, из темноты проступали фигуры людей, освещенные единственным на большой цех окном, грязным и запорошенным снегом. В черном пространстве я стал различать остов большой бумажной машины, около которой что-то прилаживали двое стариков. Третий стоял около самодельной кирпичной печи и грел руки. Я вошел в цех, поздоровался и представился. Моя военная



«Луна».
2-й Белорусский
фронт, 1943

форма, по всей вероятности, расположила их. К гостеприимству и доброму разговору. Гревший руки назвал себя Николаем Федоровичем Барановым. Он до оккупации был мастером цеха. Работал по бумаге около пятидесяти лет.

Не замолкала артиллерийская канонада орудий, гнавших отступающих гитлеровцев от дальних подступов к Москве, а Баранов и несколько старых рабочих, не понуждаемые никем, уже ходили по фабрике и хозяйски прикидывали, как из нескольких разбитых машин собрать хотя бы одну и пустить ее, приурочив пуск к ближайшему празднику. В цеху температура, как на улице. Работали по очереди, грея руки у огня. Работали инструментами, подчас совершенно не приспособленными. Еда — картошка и ничего белее.

Я решил во что бы то ни стало запечатлеть этот незабываемый на многие годы патриотический, героический подвиг Н.Ф.Баранова и его друзей».

Вот несколько строчек из фронтового письма Телингатера от 19 июля 1944 года: «Вот уже месяц, как я сплю, не раздеваясь. Мы... почти все время в дороге. Я в плаще на подножке машины, купаясь в облаке пыли, продвигаюсь на Запад то вместе с нашими частями, то обгоняя их». В письмах родным Соломон Бенедиктович умолчал о том, что как-то поздней осенью, в злую непогоду, он легко одетым ехал на открытой железнодорожной платформе. После этого у него обнаружили туберкулез легких, и он долго лежал

в госпитале. Позднее выяснилось, что лекарство, которым его лечили, оказалось токсичным, что привело к серьезному заболеванию почек.

Вместе с 49-й армией 2-го Белорусского фронта Телингатер прошел Россию, Белоруссию, Польшу и Германию. Он был награжден орденами Красной Звезды, Отечественной войны I и II степени, четырьмя медалями. Он вновь был победителем, но возвращение к мирной жизни оказалось для него драматическим. Заработала сталинская мясорубка. И на этот раз Телингатеру пришлось нелегко. В конце 40-х — начале 50-х годов он подвергся репрессиям в связи с обвинениями в космополитизме и формализме. Главная суть «компромата» заключалась в том, что на обложке книги К.Симонова «Дни и ночи» художник изобразил развалины Сталинграда, а не эпизоды героической борьбы защитников города. Понимая абсурдность подобных обвинений, Телингатер как «сознательный член партии» был вынужден признать свои «ошибки». В результате 29 марта 1949 года ему был вынесен строгий выговор с предупреждением за притупление политической бдительности, безответственное отношение к исполнению служебных обязанностей и допущение в своих работах формалистических ошибок. В связи с чем он был уволен из Воениздата, где работал после войны. Это были годы, когда «политически благонадежные» художники переделывали книги, оформленные «формалистом» Телингатером, имя которого не упоминалось даже в тех изданиях, где публиковались его работы.

К этому же тяжелому периоду жизни Телингатера относится и его работа по оформлению «Черной книги» И.Эренбурга и В.Гроссмана о преступлениях фашистов против евреев во время войны. Было несколько эскизов обложки и на каждом из них — пятно и брызги крови... Выпуск этой книги был запрещен сразу после убийства С.Михоэлса и начала антисемитской кампании в стране.

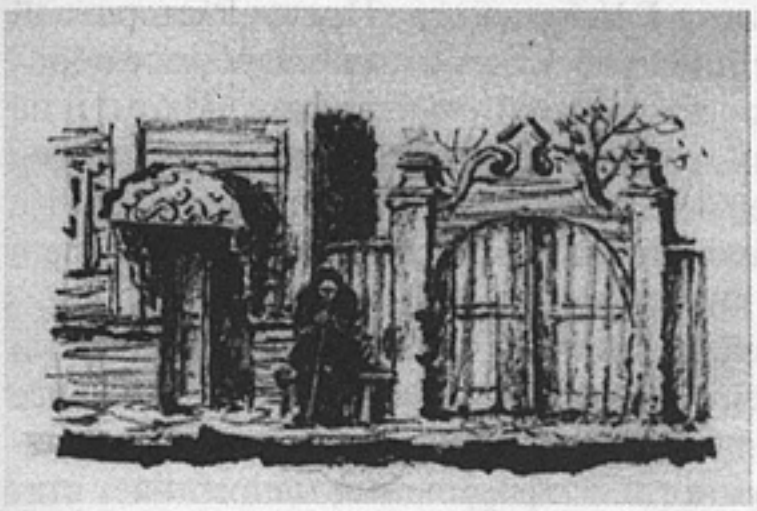
3 октября 1951 года Телингатер был вызван на заседание Партколлегии при МГК ВКП(б), где было заявлено, что он, потеряв политическую бдительность, поместил в альбоме «Ленин» (издания 1939 года) фотографию, на которой был запечатлен «враг народа» Троцкий. Он возражал, настаивал на экспертизе снимка, а после отказа в таковой показал следователю МГК увеличенное изображение, где ясно было видно, что на фотографии совершенно другой человек. Но это не помогло. С начала 1952 года по указанию заместителя начальника Главиздата все издательства прекратили сотрудничество с «политически неблагонадежным» художником.

6 мая 1952 года комиссия партийного контроля при ЦК ВКП(б) под председательством М.Ф.Шкирятова, несмотря на аргументированное отрицание им всех выдвинутых обвинений, вынесла решение: «За преднамеренную политическую фальсификацию фотографии с целью опубликования ее в изданиях Госполитиздата — Телингатера Соломона Бенедиктовича (член ВКП(б) с 1943 г., партийный билет № 5871550) исключить из рядов ВКП(б)».

Над ним нависла реальная угроза ареста, поскольку по аналогичному обвинению был заключен в тюрьму Б.Збарский, автор брошюры «Мавзолей Ленина».

Периодически звонил следователь МГБ, ведущий дело Телингатера, беседовал елейным голосом, иногда вызывал к себе и предлагал «честно признать свои ошибки, разоружиться перед партией». Соломон Бенедиктович категорически отказывался, писал письма Сталину, Берии, Шкирятову. Ответа, разумеется, не получал.

В это страшное время на помощь пришли истинные друзья. Эдуард Николаевич Бурджалов, в то время работник ЦК ВКП(б), не боясь «порочащих его связей», часто бывал у Телингатеров дома и каждый раз говорил Соломону Бенедиктовичу: «Не вздумай соглашаться с обвинениями, не наговаривай на себя, ты ни в чем не виноват». Приходила редактор Детгиза Инна Ивановна Кротова, знавшая его по фронту: «Я не верю, Моня, что тебя могут арестовать, и не допущу этого». В самые тревожные дни она ночевала у



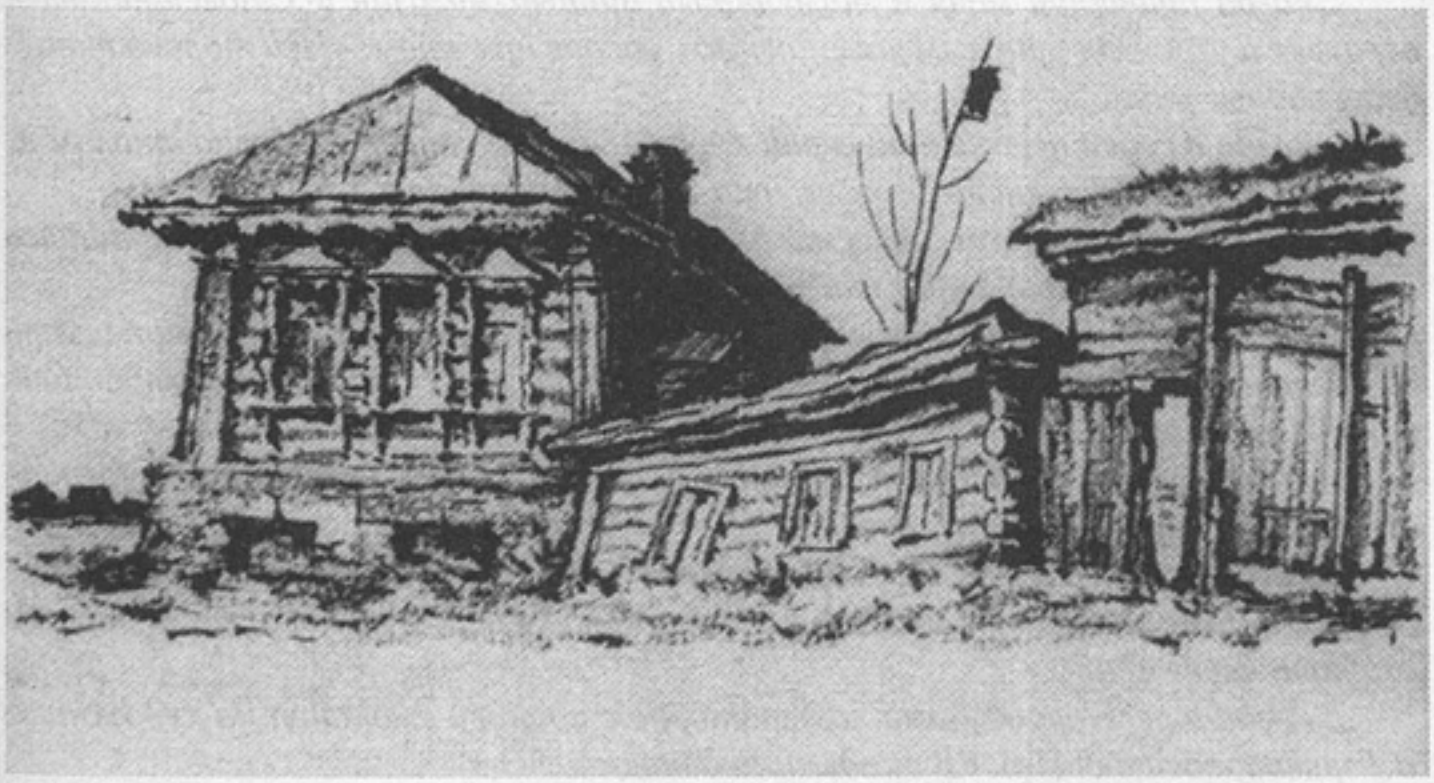
Телингатеров. Из Киева приезжал еще один его фронтовой друг — художник Зиновий Александрович Толкачев. Помогали, как могли, писатели Илья Львович Фейнберг и его жена Маэль Исаевна, Кукрыниксы, Галина Давыдовна Аввакумова.

Не побоялся сотрудничать с Телингатером и художник Москворецкой полиграфической фабрики № 1 Михаил Захарович Фрадкин. В августе 1952 года от имени руководства фабрики он предложил изготовить рисунок товарного знака треста «Мосполиграфпром». Соломон Бенедиктович с радостью согласился, и уже в октябре после долгого перерыва в семье появились первые, пусть и небольшие, деньги. От М.З.Фрадкина последовали новые заказы на оформление обложек для тетрадей, календарей, этикеток грампластинок и т.п.

Сейчас невозможно объяснить, почему в период жесточайших репрессий, безудержного разгула антисемитизма, когда в «органы» потоком шли доносы на «формалиста», «космополита», «врага народа» Телингатера, к тому же официально обвиненного в преднамеренной фальсификации, он остался на свободе. Но только весной 1953 года Соломон Бенедиктович смог облегченно вздохнуть.

После его реабилитации члены редколлегии «Искусства кино» оказались в числе первых, предоставивших ему работу. И С.Б.Телингатер не обманул их ожиданий. Он вернулся к своему опыту фотомонтажа. Он виртуозно комбинировал кадры из отечественных и зарубежных художественных и научных фильмов, фотографии выдающихся кинематографистов. Заголовки статей и рубрик были написаны оригинальным шрифтом Телингатера. Яркий, характерный стиль оформления выделял «Искусство кино» среди других журналов того времени. Он оформил несколько десятков номеров.

В 60-е годы Телингатер оформлял и художественную литературу. Одна



Рисунки для книги «Нравы Растеряевой улицы», 1963

из лучших работ этого периода — книга Г.Успенского «Нравы Растеряевой улицы». Художник-график Е.Коган писал об этой работе: «Здесь все хорошо: формат и черный переплет с тисненным золотом цеховым знаком; и на спусках двухкрасочные иллюстрации, сопровожденные рисованными заголовками и остроумными изобразительными ремарками; и многочисленные вкрапленные в текст рисунки; и наконец макет издания, собравший все в красивую книгу».

Продолжением работы над произведениями русской классики было и оформление книги «Житие протопопа Аввакума», отмеченное на конкурсе книги советских издательств 1960 года как одна из лучших работ. По мнению искусствоведа Г.Алямовской, «многое в оформлении напоминает старинные рукописные раскольничьи книги: черный переплет, неровные обрезы, желтоватая бумага, стилизованная каллиграфическая скоропись рисованных шрифтов с характерными росчерками и завитками».

В 60-е годы работы Телингатера были показаны на тринадцати (!) отечественных и международных выставках, причем он принимал участие в организации многих из них, входил в состав жюри выставок. А в августе 1963 года он получил от обер-бургомистра Лейпцига письмо: «Имею честь сообщить Вам, что Совет города Лейпцига принял решение присудить Вам премию Гутенберга... за лучшее достижение в искусстве оформления книг и шрифтов». Телингатер стал первым советским художником, получившим премию имени немецкого просветителя и гуманиста Иоганна Гутенберга, напечатавшего первую в Европе книгу.

Незадолго до кончины 1 октября 1969 года Соломон Бенедиктович просил свою жену: «После того как я уйду, собери все мои работы в одну простыню и отнеси в Музей книги». Ему очень хотелось, чтобы в Москве в здании бывшей Синодальной типографии на Никольской улице был создан Музей книги.

Я помню отца...

...когда он стоит рядом с матерью в нашей квартире в Тихвинском переулке и спрашивает меня с лукавой улыбкой: «Кого ты больше любишь — папу или маму?»

...когда на даче в Клязьме смотрит на мои детские рисунки и говорит: «Ну что ты все про войну рисуешь? Нарисуй лучше лес, речку, дом...»

...когда говорит кому-то по телефону: «У меня такой трогательный сын», а я его «поправляю»: «Папа, я у тебя на столе ничего не трогал!»

...когда мы идем с ним по Москве во время первомайской демонстрации и отец едва поспевает за быстро идущей колонной, жалуясь на одышку...

...когда после войны сидит напротив меня в кафе «Мороженое» и, грустно улыбаясь, смотрит, как я наслаждаюсь почти забытым лакомством...

...когда приводит меня в знаменитый винный магазин в Столешниковом переулке и угощает красным шампанским, говоря при этом: «Пей только такие благородные вина...»

...когда в своей неизменной серой курточке рано утром сидит за столом и, низко склонившись к листу бумаги, что-то рисует на нем...

...когда с серым лицом, опустив голову, идет по нашему двору, возвращаясь после очередного допроса от следователя...

...когда в споре со мной яростно доказывает, что советское правительство поступило правильно, введя войска в Чехословакию, чтобы предотвратить контрреволюцию...

...когда в зоопарке ласково смотрит на внука Андрея, который протягивает кусок булки верблюду...

...когда выступает с заключительным словом после обсуждения его выставки в Доме литераторов и, улыбаясь, замечает: «Тут некоторые товарищи хватили через край...»

...когда в ресторане Дома литераторов с иронией смотрит на художника В.Горяева, обещающего: «В академики двинем!»

...когда стоит среди чемоданов с вещами, купленными в Германии на деньги премии, и раздает подарки всем нам...

...когда монографией Матисса благословляет нас с Лидой, узнав, что мы решили пожениться...

...когда обнимает и целует Э.Н.Бурджалова, ликующего во время праздничного застолья по случаю 60-летия отца...

...когда, гуляя по улице, смотрит на вывески магазинов и морщится: «Как это безобразно написано! Прочесть невозможно...»

...когда просит меня: «Приведи Андрюшку в мастерскую, пусть посмотрит, как пароходики плывут по реке...»

...когда смотрит на разложенные эскизы «Прикованного Прометея» и пытается выбрать лучший их них...

...когда, почти касаясь лицом листа бумаги, вырезает бритвой изображения орнамента для путеводителя по Самарканду...

...когда светится счастьем и смеется, видя, как двухлетний внук бежит ему навстречу с криком: «Моня! Моня!»

...когда пристально смотрит на мать, а потом подходит к ней, обнимает и целует...

...когда на мой вопрос: «Где ты учился?» отвечает: «В основном, в типографии...»

...когда на похоронах свата, Андрея Семеновича, обнимает и целует его жену и дочерей, стараясь их утешить...

...когда вместе с дочерью Майей приходит на стадион, чтобы посмотреть, как я проигрываю забег на сто метров, и сказать потом: «Ты очень старался выиграть...»

...когда прислушивается к моему разговору с однокурсником по Станкину и замечает: «Ты уже начинаешь разговаривать, как профессионал...»

...когда в фойе Дома кино беседует с С.Юткевичем, который благодарит отца за оформление проспекта Фестиваля французских фильмов...

...когда, склонив голову, слушает в консерватории музыку Баха и восхищается: «Боже, какой гений...»

...когда советует одному из художников: «Перед тем как нарисовать свой шрифт, научитесь копировать уже существующие шрифты...»

...когда сидит на скамейке вместе с моим другом И.А.Вербицким и разговаривает с ним по-еврейски...

...когда держит в руках книгу, оформленную В.В.Лазурским, и восхищается: «Вот что такое культурная работа!»

...когда в больнице пытается встать на ноги и уже не может...

Я ПОМНЮ ОТЦА!

Ч Т Е Н И Е

Ленинград.
Блокада

СЕРГЕЙ РАДЛОВ

Ушебти

СЦЕНАРИЙ

Титры: «Пусть все увидят, с каким жестоким, хладнокровным противником нам приходится иметь дело. В отношении его не может быть и речи о заключении договора или жалости, нужна только суровость и еще большая твердость...» Из директивы Генриха Гиммлера «Die Sowjetischen Massnahmen zur erfolgreichen Verteidigung Leningrads» (Советские мероприятия по успешной защите Ленинграда). Октябрь 1942 года».

Абсолютная темнота, и тишина тоже абсолютная, если бы не вялый шелест, звук голоса, стекающий неизвестно откуда. Слова частично разборчивы: «Сегодня, 15 января 1942 года в Ленинграде отмечены: температура воздуха — 32 градуса ниже нуля, влажность... ветер... северо-западный, атмосферное давление...» Шелест из тарелки репродуктора обрывается, потом недолго слышен густой назидательный голос: «Самая главная задача — не пустить в город врага...» Тишина. Контуры пространства еще неясны. Мы видим человека, который энергично копошится рядом с чем-то, напоминающим шалаш. Это ребенок, Юра — главный герой истории. В руке его зажженная лучина, и ее света для постепенно привыкающих глаз достаточно, чтобы увидеть, что шалаш сооружен в центре большой питерской комнаты с высокими потолками. А когда к пламени лучины добавляется свет из разгорающейся временной печки (иначе — буржуйки), интерьер обретает более определенные черты: в комнате угадывается огромное, во всю стену, окно, частично заложенное кирпичом, частично заколоченное листами фанеры, небольшой, оставшийся открытым фрагмент стекла, высоко у потолка, света не дает — за окном ночь (пусть и оживший на мгновение голос из репродуктора напомнил об утреннем времени: «6 часов... минут»); весь паркет в комнате выломан, очевидно, на растопку. Из мебели уцелел дряхлый буфет.

...Юра у буржуйки. Он готовит завтрак, смешивает с неопределенного цвета кашицей сухую траву, пропускает сухую крапиву через мясорубку, натирает на рашпиле древесную кору, делает из этого состава лепешки, льет жидкость из бутылки с надписью «Олифа» на сковородку, бросает лепешки и ставит на печку. Он управляется даже с некоторым щегольством, огорчившись, когда видит, что жидкости в бутылке почти не осталось. Сколько ему лет? Быть может, тринадцать. Его вернее бы называть мужичком, а не мальчиком.

Слышен слабый, но требовательный голос Ольги:

— Юра, Юра...

— Вставай, мама, я завтрак приготовил.

— Юра, я слышала, уже шесть, а почему ты не пошел за хлебом, проспал?

— А если проспал?

— Я полагала, сынок... если уж берешь на себя обязательства...

— Мама, вставай, больше не надо лежать, слышишь. Если ты сляжешь, как дед, нехорошо будет. Вставай, слышишь меня? И помоги.

Из кокона пальто, портьер, одеял выпрастывается опухшее взлохмаченное женское существо, с трудом поднимается на ноги, содрогаясь от пронизывающе морозного воздуха комнаты, делает несколько неверных шагов, обессиленно опускается рядом с сыном.

— Я не могу, — хрипит Ольга.

— Сядь ближе к печке, руки грей.

— Сам поколешь, сынок?

— Сам так сам.

Ольга наблюдает некоторое время, отогреваясь у печки, как сын строгает лучины.

— По радио не сказали нормы, если прежние, идти смысла нет, не дадут хлеба. Я не проспал, мама, дед выл почти до утра.

— А Нинка мне говорила, что рядом с Карповкой есть хороший магазин... Почти без очередей. И Нинка, гляди, что мне дала. — Ольга пытается улыбнуться. — Они когда рвы копали, фашисты прилетели, но не бомбить, а так... из баловства, агитировали. — Дает сыну листовку с крупно отпечатанным: «Милые дамочки, не копайте ямочки» и еще одну. —Ведь правду говорят, сына: «Ни одна страна не доводила своего народа до такого голода... Умирают тысячи людей... Ленинград будет взят в ближайшие дни». И вот, сыночка, непонятную: «Соблюдена ли в этой расплате справедливость? Вера не обещает нам справедливости в земной жизни, справедливость ждет нас за пределами земной жизни» И еще... вот: «Сталин и его приспешники в интересах евреев гонят вас на верную гибель». И глянь, сына, портрет его, что написано, видишь?

Юра увидел нечеткую, но узнаваемую фотографию фюрера с подписью: «Гитлер-освободитель» и, никак не реагируя, отправил все листовки в огонь.

— Юра, они говорят...

— Тихо!

Он услышал шумы из тарелки, постепенно сложившиеся в металлический, беспощадный голос:

«...Ленгорисполкома... Андреенко. На сегодня... 15 января 1942 года установлены следующие нормы выдачи продовольствия. Крупа и макароны: по карточкам рабочего 1500 граммов в месяц, по карточке служащего 1000 граммов в месяц, по карточке иждивенца 600 граммов в месяц... по карточке детской... Жиры. По карточке рабочего 600 граммов в месяц, по карточке служащего 250 граммов в месяц... (*Звук опять прервался, а, вернувшись, не подарил ничего обнадеживающего.*) Сахар. По карточке рабочего — 1500 граммов в месяц, по карточке служащего 1000 граммов в месяц, по карточке иждивенческой 800 граммов в месяц, по детской карточке 1200 граммов в месяц».

Юра нахмурился. Мать вталкивала в себя лепешку.

— Гадость... гадость. (*Беспокойно.*) Тебе сколько оставить?

— Деду оставь. Я поел.

Он сказал неправду, но маму это сейчас не занимало. Она, преодолевая тошноту, давилась химической едой.

Сообщение прервалось, и женский, но совсем иной, проникновенный голос успел до того, как с нежданной резвостью и злобой Юра вскочил и выключил звук, произнести:

Ленинград в сентябре,
Ленинград в сентябре,
Златосумрачный, царственный листопад...

Наступила тишина, мать жадно посмотрела на оставшиеся лепешки, но Юра, взяв сковороду, направился в дальний угол комнаты. Там был другой кокон. Чуть отвернув край тряпки, Юра посмотрел на серо-синее лицо заросшего сединой человека. Дед спал, но, почувствовав прикосновение, заскулил высоко и безнадежно. Юра пытался, поднося лепешку то к носу, то к губам деда покормить его, но беспомощный человек лишь морщился и плотно сжимал зубы. Ольга, волнуясь, наблюдала за попытками сына и вздохнула облегченно лишь тогда, когда Юра отставил сковороду в сторону, и сказала:

— Говорю тебе, он только хлеб будет.

Юра взял невесомое тело на руки, перенес ближе к печке, постарался усадить понадежнее. Мать уже доедала жадно лепешки, когда Юра сказал:

– Сейчас пойду.

Мать, откуда взялись силы, заголосила:

— Сына, ты оденься только потеплее. Сына, сына, шарф...

Юра надел полушубок и ушанку и, мать с беспокойством следила за этим, направился в противоположную от входной двери сторону.

— Куда ты, сыночка?

— К соседям зайду, — бросил Юра.

— Правильно, — поддержала мать. — Сказать им, паразитам, что из-за дыры в их стенке у нас холод.

— У нас холод из-за окна во всю стенку, мать. Архитектор — сукин сын. Стиль «модерн», мне Моисей объяснил.

Юра по-детски важничал знанием, неведомым матери.

Ольга, ревнуя, сказала сыну:

— А твой Моисей, раз такой умный, пусть лучше дыру заделает. Товарищ Попков сказал по радио, что вплоть до расстрела...

Она споткнулась, увидев сузившееся глаза сына.

— Иди, пожалуйся товарищу Попкову, — сухо сказал Юра.

Мать испугалась и не успела ответить. Дед продолжал скулить, но умиротворенно, ему, по крайней мере, стало теплее.

Юра прошел по извилистому коридору коммунальной квартиры, отворил дверь и оказался в абсолютно пустой комнате. Стена напротив двери была пробита осколком от бомбы, и в образовавшуюся щель взрослый бы не пролез, а Юра мог, что и сделал, оказавшись в соседской квартире. В комнате стояли два кульмана; за ними работали два очень похожих внешне человека.

— Доброе утро, — вежливо сказал Юра пожилым людям, которые не сразу заметили его появление.

Подняв глаза от чертежа, один из них заговорил быстро, картаво и весело.

— Юрик, дорогуша, сейчас я тебя буду потчевать удивительным отваром... Представляешь ли, вчера в нашей академической аптеке купил сосновых иголок. Кусаются, конечно, по 15 копеек пакетик, но я тебе скажу...

— Холодно же у вас, Моисей Абрамович, — молвил Юра.

— Так мы и греемся, греемся. Ох, я б водки сейчас выпил. — Говоря, Моисей Абрамович снимал чайник с печки.

— Алкоголик. С параноидальными идеями.

Это проворчал, оторвавшись от бумаг, прикрепленных к кульману, брат живчика, Исаак Абрамович, человек мрачного вида с густыми, выдающимися бровями.

— Этот псих, — невозмутимо продолжал Моисей Абрамович, — вчера поменял свой паек (и мой тоже) на керосин... У него, лентяя, вдохновение только по ночам. Попробуй. Он налил отвар в кружку и дал Юре.

— Ну, что скажешь?

Моисей Абрамович смотрел на Юру так, словно ответ мальчика должен был разрешить все вопросы бытия.

— Вкусно, полезно, наверное, — искренне ответил Юра, отпив с удовольствием из кружки.

— Я твоим занесу, — радостно пообещал Моисей Абрамович и молитвенно сложил руки на груди. Я тебе даю слово коммуниста, сегодня заделаем дыру, мамочка твоя сердита, я знаю, и права, права.

— Да ничего, вернусь и вместе заделаем. А я не помешал вам?

— Голубчик, — растрогался Моисей Абрамович, — что ты городишь? Этот шлема, мой братец, такой же паразит, как все физики-теоретики, пытается рассчитать, на каких этажах застревает бомба при попадании в здание. В верхнем, посредине или прошивает здание насквозь. Ты понимаешь, какое это имеет огромное практическое значение? Думаю, что потянет на Сталинскую премию... третьей степени.

Юра пил отвар, согреваясь и радуясь беседе.

— Посмотри в окно, голубчик.

Чуть просветлело, и в утренней хмари сквозь валивший снег виднелись страшные разрезы сгоревших, разбомбленных окрестных домов — окно в комнате братьев-ученых было закрыто лишь наполовину, и свет, как и холод, был сильнее.

Моисей Абрамович продолжал:

— Одно говорю тебе определенно, и даже этот идьёт (*именно так произнося и кивая на брата*) не возразит. Самое опасное место конкретно в нашем доме — это бомбоубежище. Если прямое попадание, то скотомогильник будет перворазрядный! Я, когда подрастешь, скажу тебе, что надо бы оторвать кретину, который рассчитывал опоры. Его учили коллеги моего брата, я лично так думаю. Посмотри, Юрочка.

Он повел мальчика к своему кульману и указал на прикрепленный лист бумаги, весь в формулах.

— Не морочь ребенку голову. — Это поднялся, чуть качаясь (он был послабее), Исаак и подошел к столу брата. — Мой брат, это из-за мяча, который ему попал в голову на футболе... Он убежден, что изобрел средство против зажигалок, и уже экспериментировал здесь. Чуть не сгорели. — Он показал на выгоревший кусками пол и обои. — И могли за нами прийти из... сам понимаешь, Юрий. Везде светомаскировка, а у нас пионэрский костер.

— Исаак, ты... ты... — Моисей задыхался от возмущения. — Ретроград и пораженец.

Исаак уже возвращался к своему столу, бубня под нос:

— Если бьют выше ворот и мяч среди нескольких тысяч голов на стадионе находит именно эту голову... то уже не просто вероятностная модель...

Юра смотрел на братьев с интересом. Моисей вернул паренька к таинственным формулам на своих бумагах:

— Всё просто, два варианта, два! Первый — отходы асбеста, пыль, просто пыль, мел и жидкое стекло. А второй, водный антисептик — хлористый кальций и сернокислый аммоний. Кровля не горит. Понимаешь, зажигалки тлеют себе, а здание не горит. Сколько народу гибнет почем зря. Все бегут тушить, а немецкие товарищи... оп-ля, артобстрел вприкуску. Тушить не нужно будет!

Юра показал на чертеж, рядом со столом:

— А это что?

Братья смущаются. Моисей, отвлекая Юру от чертежа, напоминающего трубу телескопа, наливает мальчику еще отвара.

— Это... Совместный наш труд, Юрасик, — сказал Моисей.

— Это государственная тайна, — добавил Исаак.

Юра улыбнулся.

— Понимаешь, — продолжил Моисей, — за этим должны прийти очень... — Он показал в небеса, буквально на тяжелую старинную люстру, неожиданную в заиндевевшей комнате, — ...большие люди. Сегодня, мы ждем, ждем их. Юра, я могу только название тебе сказать. Это будет (*хриплым, заполняющим все пространство комнаты шепотом*) ампуломет. Ампуломет, только никому ни-ни. Снарядов у нас с гулькин нос, вот в чем загвоздка.

— Идти мне, Моисей Абрамович, — сказал Юра, извиняясь.

Он вылез сквозь дыру в стене и, пройдя немного по коридору, обернулся. По ту сторону стены стояли братья и смотрели вслед. Исаак (тот, что слабее и серьезнее) сказал:

— Юрий, ты знаешь Анну Петровну, верно? Попроси, чтоб заехала к нам, у нас в двух комнатах... жильцы. А один вообще... на балконе. Я талон ей отдам на обед в Доме ученых, все равно никак не дойти, а ей пригодится. Там суп, — сказал весомо.

— Я попрошу, если встречу, — пообещал Юра. — Она и так заберет, без талона.

И вернулся в свою квартиру по непроглядно темному коридору.

Юра застал деда и мать спящими у печки. Он открыл буфет, взял карточки и разбудил маму, чуть приоткрывшую глаза.

— Мам, а нам совсем нечего менять? Я б на рынок заодно.

Мать, похоже, и не услышала его. И снова заскулил дед. Юра шагнул в сторону входной двери, но увидел слабый, но упорный жест деда. Следуя за ним, Юра открыл другой ящик и вытащил (он с надеждой развернул тряпку) деревянную фигурку, размером чуть больше ладони взрослого человека, и недоуменно посмотрел на диковину и на деда. Крашенный в разные цвета, увечный, без одной руки деревянный человечек прижимал к себе нечто вроде корзины. Юра глянул, отметив нелепо огромные глаза деревяшки, и хотел было оставить никчемный предмет, но встретился с взглядом деда.

— Кому это надо, деда? Кольцо б какое.

Старик не отводил глаз, требуя от внука послушности, и Юра упрятал фигурку в карман. Дед, добившись своего, закрыл глаза.

Взрыв снаряда и треск автоматных очередей. Перелесок, почти в черте Ленинграда, открытый на беду окопавшихся красноармейцев, которых поливают свинцом немцы с удобной высоты. Солдаты зарылись в снег, и два человека, которые бегают вдоль окопа, нещадно матеря и лупя по спинам подчиненных прикладами винтовок, напрасно тратят силы.

— Суки, бабье, блядины дети, — орет богатырского сложения политрук, — если высоту не возьмем, всех положат к ебеней матери.

— Не поднять их, Николай, — отвечает другой, который лупит тоже нещадно, но безмолвно.

— Тогда я их, засранцев, сам постреляю.

— А это без разницы, — отвечает один, — хучь сам, хучь немцы.

— Ладно, — говорит себе здоровяк. — Те, кто, хочет жить, за мной! За Родину, за Сталина!

Выбравшись из окопа, он бежит к высоте, на которой расположились немцы. Ему удается пробежать, паля в белый свет, с десяток метров, и он падает на гибкий, про-

гнувшийся до земли под его тяжелым телом ивняк. Его товарищ, командир роты, застывает, выпрямившись не от бесстрашия, а в оторопи, видя, как немцы, оставив стрельбу по лежащим вдоль окопа, забавляются, расстреливая уже неживое тело, подбрасываемое при метком выстреле упругими ветками ивы. Сквозь менее интенсивную пальбу слышны чужая речь и, кажется, хохот — немцы-то совсем рядом. Командир беспомощной роты ополченцев не может избавиться от столбняка, но в этот момент прицельный артиллерийский залп накрывает высоту с веселящимися немцами, и смех победителей сменяется тишиной и чьим-то чужим, отчаянно захлебывающимся стоном. Ополченцы, все пожилые люди, не веря случившемуся, поднимают глаза от земли и, уже не дожидаясь приказа, бегут к мертвой, почти безмолвной возвышенности. Кто-то из немцев остался жив, потому что несколько бегущих падают и для них наступает темнота.

Слабо освещенный, прокуренный до слез блиндаж, теплый разве что от водки на столе и тесного дыхания, громового хохота гурьбы офицеров, слушающих, как один из них, надрывая связки, читает газетную статью.

— «Героические гвардейцы...» Мужики, ну читайте сами елки-палки, все грамотные. «Героические гвардейцы...»

Ему не удается продолжить — слушатели обмениваются впечатлениями.

— Наши инвалиды-то гвардейцы теперь.

— Выше бери, гренадеры они.

— Так. Последний раз, — предупредил читавший, сбившись. — Я где остановился, на традициях Суворова, что ли?

— Ты выпей.

— Я-то выпью, а вы кончайте ржать, скобари. Писал человек, старался, — уважительно отметил долговязый капитан, серьезный вид которого действительно потешным образом дополнял нелепость дежурно-агитационной статьи. Читавший искал потерянную строчку в тишине, а слушавшие сдерживали себя из последних сил.

— «Героические гвардейцы, сомкнув ряды, в едином порыве атаковали стратегически важную высоту...»

В этот момент веселье прорвалось с новой силой, и читавший попытался не реагировать.

— «И...», вот, вашу мать, «смяли превосходящие силы противника, вступив в рукопашный бой. «Смерть гитлеровцам!» — звонко крикнул лейтенант Песьяков, врываясь со знаменем части...» Ну, мать вашу...

Перекричать общий хохот было невозможно. Раскрасневшиеся от водки, счастливые в передышке от кровавой и страшной работы, вояки веселились исступленно.

— Слава, выпей.

Читавший снял очки, отложив газету, и протянул кружку с водкой герою очерка (он и командовал ротой, взявшей высоту.) Слава Песьяков был хмур, то ли от природы, то ли вспоминал своего погибшего товарища, за которым не успел или не решился последовать.

— А Слава мужик-то фартовый, — сказал командир батальона, глядя внимательно на мрачного, неулыбчивого подчиненного. — Если б у соседей наших лишний снаряд не завалялся, если б промазали, все... трибунал, что ему, что Кольке. Коля... Ладно, что зря языком молоть. Выпьем за...

— За упокой его души, — продолжил кто-то серьезно и пьяно.

— Ты думай головой, когда хлебало открываешь, Еременко. Души... Семья у него в Ленинграде, детей трое, а то и четверо. Так у них паек был, а теперь кору жрать будут, котов и крыс. Так что... герой у нас один, Слава. «Смерть гитлеровцам!» — скривился плотный человек средних лет.

Все притихли, и командир батальона продолжил:

— Отпуск тебе в... Ялту, шутка, на два дня. В Питер тебе отпуск, в госпиталь, стационар при Дворце пионеров, открыли такой.

— Я не ранен, товарищ майор, — виновато сказал Слава.

— А тебя что, спрашивают? Пришел приказ поощрить тебя, чтоб силы поправил. Сам командующий фронтом, товарищ Хозин подписал. Держи документ. — Он протянул бумагу. — И вот тебе довольствия на два дня. — Майор швырнул на стол вещмешок. — Отъешься, поспишь, вернешься, а там глядишь и новое тебе дело подвернется. Это на медаль, считай, потянуло, уже представили... Ты ж у нас инструктор по штыковому бою. Чего в окопе остался, пока немцы из Коли сито делали? Молчишь, херой?

— Нечего сказать. — Слава, мужик лет тридцати пяти, отвечал ровно и, кажется, был согласен с неприятными словами.

— Уже хорошо, — отметил комбат.

— Ну, отдыхай, двое суток у тебя. Выпей на дорожку и катись.

Слава, не зная, что сказать, поднял кружку, чокнулся с товарищами, выпил и вышел из блиндажа. За ним стремительно, не накинув шинели, выскользнула женщина. Он слышал и чувствовал, что она идет за ним по глубокому окопу, полному раскисшим от внезапного потепления жидкого снега. Слава обернулся и посмотрел на женщину, упрямо шедшую к нему в неярком свете отворившейся двери блиндажа. В проеме появилась фигура и прокричала знакомым голосом комбата:

— Ефрейтор Малахова, вернитесь!

— Пошел ты, — негромко и беззлобно отозвалась Малахова. Она подошла к Славе и, не таясь начальства, обняла его.

— Может, не надо, Оля, — смутился Слава.

— Тебе, может, и не надо, а мне надо, — быстро целуя его, — ответила женщина.

— На виду... Поколотит же он тебя. Холодно, а ты без шинели, — прибавил Слава существенный довод.

— Не на параде, — весело ответила Малахова, беспрекословной рукой уводя Славу в изгиб окопа и скрываясь из видимости начальника.

...Она расстегивала ремень Славе, прижавшемуся к ее губам и шепнула, отстранившись на мгновение: «Там надо осторожно, плохо там». Слава не узнал, что именно хотела сказать Малахова, потому что прижал ее к себе с проснувшейся силой.

Юра шел, сжавшись в комок от ледяного ветра, по городу. Он привычно не обращал внимания на следующих встречным или параллельным курсом людей, шедших за хлебом или часто с детскими санками, на которых везли трупы, завернутые в одеяла или простыни, перехваченные веревками. Люди не смотрели друг на друга и, разные, опухшие или, наоборот, совершенно высохшие от голода, с потрескавшимися руками и темными лицами, не обращали внимания на тех, кто останавливался, чтобы сесть и умереть, быть может. Кто-то, бессмысленно тратя последние силы, пытался отжать рычаг промерзшей водоразборной колонки. Встречались и те, кто шел особенно, нес счастливо добытый паек. Шли в рваных калошах или ботинках в трещинах и буграх. Встретился Юре старорежимного вида старик (хотя относительно возраста обмануться было нетрудно), державший в рукавицах закрытые одна другой тарелки с льготным обедом. Старик поскользнулся, и жидкая еда оказалась на снегу, сплошь покрытому темными пятнами экскрементов. Старик вовсе не расстроился, а принялся жадно поедать остатки погибшего обеда с почерневшего снега. Юра удивился новому, когда увидел яркого цвета санки и плачущего китайца, который вез необычайно тщательно упакованную мумию. Плачущий человек удивил его невообразимо. Из необычного он отметил также испуганного человека, несшего, прижимая к себе, собаку, — кошек, голубей и собак в городе уже давно не было. Потом он увидел старуху, сидевшую на снегу и повторявшую монотонно: «Хлеба, хлеба, хлеба...», но как раз это было абсолютно привычным, как и сумасшедший, который внезапно схватил его за локоть и забормотал лихорадочно: «Я знаю, отчего Гитлер бомбит Ленинград. Все дело во мне, но я не могу покончить жизнь самоубийством. Я христианин». Юра без труда избавился от него, чуть прибавив шаг.

Он подошел к недавно разбомбленному дому — полыхал пожар, и прохожие грелись у развалин, а также собирали растопленный пламенем снег в котелки и ведра. Юра тоже недолго погрелся и попил воды. Стены дома были забрызганы кровью. Ровесник Юры плакал от невыносимой боли, прижав ладонь к страшно изувеченному лицу, и никто не обращал на него внимания. Рядом с догорающим домом Юра увидел брошенный открытый гроб, а в нем девочку с аккуратно заплетенными светлыми косичками, в голубом, довоенном платье и летних туфлях.

Подходя к хлебному магазину, Юра еще раз осторожно нащупал в кармане полушубка карточки. Как и все направлявшиеся к магазину и уставшие от страха люди, он и не подумал подчиниться репродуктору: «Граждане, тревога, приказываю незамедлительно следовать в ближайшее укрытие». Немцы на этот раз ограничились артобстрелом, не бомбя город с воздуха. Взрывы прозвучали близко и привычно. В бесформенной очереди Юра услышал привычные январские суждения горожан:

— Немец-то экономный стал, мерзнут небось, а может, и снарядов не хватает.

— У нас тоже девочка пропала, днем...

— Да экономят они, и так сдохнем, пали не пали.

— Человек, который в состоянии сам уйти из жизни...

— А можно даже врача вызвать, дорого, правда, 300 грамм хлебушка...

— Сказали, что и в Германии голодают...

— А ты, дурак, поверил...
— А если американец поможет?
— А их поймешь, кому он поможет?
— А дед мой жил до ста восьми лет, спал хорошо...
— А говорят, что у... — робкий снизил голос до шепота, — есть ручной медведь, и он его шоколадом кормит.
— Вот так, вот так, — с неуместно назидательной интонацией продолжил кто-то.
— Про медведя не слышал, а кастрюлю с блинами ему прямо на заводской митинг возили...
— Так спортсмены и вымерли первыми, если жира нет в человеке...
— Грибов-то сколько было в начале июня, мне бабка сказала, что не к добру...
— Только и спросить успел: мамочка, как я буду без ножки...
— В гробу только совсем дурной повезет, все одно на топливо...
— Если б Кирова не убили...
— А Париж сдали, объявили открытым городом, кому плохо?
— И говорит отцу: «Мой сахар, тебе не дам...»
— А Наполеон на Россию тоже в июне напал...
— Вчера наши что оставили...

В очереди каждый говорил о своем, часто совсем не слушая собеседника, но голоса других людей помогали набраться терпения. И говоривший перечислял долго названия городов и населенных пунктов поменьше.

— Нужна частная торговля, только частная торговля...
— Немец-то считает, что Балтика — ихнее море.
— Это я вам говорю: когда немцы придут, рядовых коммунистов трогать не будут...
— И не хозяйничать больше евреям.
— Был Николашка-дурачок — ели хлеб за пятачок. А теперь большевики — нет ни соли, ни муки.
— А дело-то все в том, что гробницу Тамерлана весной вскрыли. Там надпись была: «Кто тронет, тому погибель...»
— А зачем нам города, — сказала женщина, — главное — у нас есть товарищ Сталин... А может, Гитлер наведет порядок...

И оборвала крамольную фразу, потому что рядом с магазином притормозил милицейский воронок, из которого вышли трое служивых людей, подошли к закрытой двери, постучали в нее по-хозяйски; дверь отворилась, и они зашли.

— Да... — грустно хмыкнул кто-то в очереди, — теперь, чувствую, мы дождемся и хлеба, и жира...
— И колбасы, — продолжил другой, но шутку никто не поддержал.

Парень рядом с Юрой сказал ему, хлопнув по плечу:

— Сынок, ты сделал все что надо:
Ты был на обороне Ленинграда.

— Заткнись, — грубо срезал Юра.

А из магазина вышли люди в форменных полушубках. Они тащили на себе мешки, набитые буханками хлеба.

— Товарищи, — не выдержал кто-то в очереди, нам бы тоже... хлеба.
— А ты с нами поезжай, покормим, нежадные, — ответил один из милиционеров и, чуть подождав, осмелится ли обратившийся к власти человек продолжить (а он не осмелился), бросил мешок в нутро машины и уселся в автомобиль, двигатель которого тарахтел и не заводился на морозе.
— Суки, — прошипел кто-то вслед.

И стоявшие первыми в очереди стали остервенело, насколько силы позволяли, бить в надежные, заколоченные железом дверь и окно магазина.

В зарешеченном окне появилась розовощекая физиономия продавщицы.

— Здравствуйте, товарищ Садовская, — обратился кто-то к важной особе вроде по-приятельски, но беспокойно.
— Товарищи, — грустно сказала Садовская, — всё забрали, как видите, — и прибавила, подумав: — Забрали на... фронт, для наших защитников.

Люди безмолвно ждали других слов.

Юра смотрел в сторону близкой воды и видел сквозь решетку канала, как лихо по обледеневшей покатой горе льда съехал кто-то с бидоном к полынье, набрал воды и поднимался вверх уже с трудом. Все равно, это был крепкий человек — у полыньи черными пятнами лежали безжизненные тела тех, кто не смог подняться.

Садовская произнесла наконец слова, которых от нее ждали, произнесла значительно и радостно: «Хлеба нет, товарищи, но есть рыба. Не всем хватит, но...» Доска-

зать ей уже не удалось, потому что у окна началась давка, люди доверяли избавительнице карточки и, устояв на ногах, отходили с бумажными пакетами, заглянув в которые, обреченно шли прочь от магазина. Рыбой товарищи Садовская именовала кишки, жабры, чешую, головы. Юра уже было вытащил и зажал в кулаке карточки, но выдача еды завершилась, толком не начавшись.

— Плохо дело, — сказал парень, читавший Юре мрачные стихи. — Куда пойдешь?

— Что привязался, — буркнул в ответ окоченевший мальчик.

— Слушай мысль, — отвечал сосед по очереди, — я живу почти напротив. Магазин... хороший. Воруют по совести. Да и мусорня не чаще раза в месяц наведывается. Тебе просто не повезло сегодня. Они ж тоже боятся, да и город большой, лавок много. Я свои карточки завтра отоварю, а ты что, по новой сюда поплетешься? Короче, хлеба у меня нет, но есть макароны, противные, конечно, черные, рыбий жир есть, на Сенном выменял. У тебя сколько карточек? — спросил парень, покосившись на сжатый Юрин кулак.

— Три, — ответил Юра, пытаясь принять разумное решение. — Еще две соседские, померли они, но на январь...

— Понял, мне знать ни к чему, не участковый. Зайдем ко мне, погреешься, кипяточку попьешь, может, и сторгуемся.

Юра устал, иначе, конечно, отметил бы подозрительно свежий облик нового знакомого. Тот был недурным психологом и нажимать не стал.

— Ну ладно, удачи тебе. Как звать?

— Юра.

— Во как! — несоразмерно обрадовался парень. — Я тоже Юра. Ну, удачи, тезка, пошел я. Сам замерз.

И направился к близкой парадной напротив магазина. Юра поплелся за ним.

На ветхой широкой лестнице дома — а Юра успел подняться на пару пролетов вверх — ни души. Юра тревожно оглянулся и быстро, как мог, пошел вниз, к входной двери. Его новый знакомый (откуда он появился?) ждал его внизу. Юра метнулся наверх, но услышал звук шагов и с верхнего этажа. А новый знакомый уже поднимался к нему. Юра прижался к стене лестничной клетки между двумя, очевидно, вымершими квартирами и ждал, не думая ни о чем. А оба грабителя, помоложе и незнакомый, пожилой, скоро уже стояли перед ним.

— Папаня, — сказал молодой человек жизнерадостно, — не очень, конечно, но пять карточек на январь... на дороге не валяются.

— Давай сюда, — приказал Юре папаня.

Мальчик стоял неподвижно.

Папаня спросил сына-напарника:

— А по карманам смотрел? — Тот виновато потупился и получил отцовский подзатыльник. — Лопух, когда научишься?

Папаня запустил руки в карманы Юриного полушубка, вытащил деревянную фигурку, сплюнул:

— Оставь себе, — вернул нелепый предмет Юре. — Ну, карточки, живее, пацан, мы ведь, как люди, к тебе, а за твою шубейку на Сенном три сотни дадут. Считай, полбуханки хлеба, не напрашивайся. Не жмись, отдавай карточки.

Для убедительности он показал нож. Юра, сжимая в кулаке карточки, сделал самое бессмысленное, что можно было предпринять в очумевшем от голода и безвластия городе, на абсолютно глухой лестнице. Он закричал, надрывая связки: «Помогите! Кто-нибудь, помогите!» и выиграл время, развеселив грабителей.

Добродушно-чапаевским жестом утерев усы, папаня сказал Юре укоризненно:

— Взрослый уже парень, а дурью маешься, — и предложил: — Хочешь, вместе покричим.

Молодой засмеялся, поддержал отца, и все трое громко, от души и, конечно, безответно заорали: «Помогите!» Неистовый крик грабителей и жертвы гулко и бессмысленно метался по вымершему подъезду.

Опухшее и отчаянное лицо женщины:

— Я все видела, все, товарищ начальник. Эти трое приехали и весь хлеб, до крошки забрали. Здесь народу была тьма-тьмущая, с пяти утра стояли. А Ва-ва-ва... — женщина не смогла сдержать рыдания, — Варька потом рыбной гнили людям насовала, а мне и этого не хватило.

— Понял, гражданка, не плачь, легче не будет.

Рядом с заглохшей машиной милиционеров, которым так и не удалось увезти ворованный хлеб, стояла другая, опасная. Милиционеры, с руками на затылке, покорно

уткнулись лицами в машину. Человек в ином форменном полушубке навел на них револьвер. А второй из новоприбывших дослушивал без интереса всхлипывающую женщину:

— А Варька и сама... и без них... таскает. Рожу отъела... падла...

Ее слова были прерваны голосом одного из милиционеров:

— Ребята, давайте поделимся и разойдемся по-хорошему.

Тот, кто слушал женщину, поинтересовался:

— А если не по-хорошему, отшлепаешь?

Женщина попросила:

— Ребята, дайте хлебца, хоть краюшечку.

Она бесконечно тянула последнее слово, мешая следственному мероприятию.

— Закрой рот, гражданка, когда не спрашивают. Богнычев, дай ей хлеба.

Богнычев, не выпуская из-под прицела милиционеров, взял буханку из мешка в открытой машине милиционеров и бросил женщине.

— Да я тебе сапоги целовать буду, товарищ начальник. Я Бога молить, — заголосила женщина, вмиг спрятав хлеб на груди.

— Так чем ты меня пугать собрался, — интересовался дознаватель, раздраженно морщась от причитаний женщины.

— Я не пугаю, товарищ. Просто учти, что братец мой родной в конторе вашей служит, в аппарате у генерала Кулика.

— Неужто у самого, — кажется, испугался спрашивавший, — у заместителя Лаврентия Павловича? А ты крысятничаешь, как не стыдно.

— Так я больше не буду, — осмелел милиционер. — Только учти, друг, не заливаю. Седьмой отдел.

— Ага, — отозвался спрашивавший, размышляя. — Плохо дело. И бросил женщине: — Пошла отсюда.

— А я про Варьку еще хотела, у нее хахаль, Алипов, нерусский, заведует тарным складом... — лепетала женщина, прижимая к себе хлеб.

— Ты русский язык не понимаешь?

Женщина наткнулась на безжалостный взгляд благодетеля и, как могла быстро, засеменила прочь по снегу, скоро исчезнув.

— Плохо дело, — повторил энкавэдэшник.

— Отчего ж плохо? — весело спросил милиционер. — Я ж говорю, поделились, разошлись.

— И брату не заложишь?

— Слово мужика, — ответствовал милиционер.

— Ладно... Будем считать, что погиб ты смертью героя, так и запишем.

Вряд ли кто из милиционеров успел испугаться, потому что понятливый Богнычев разрядил револьвер в их спины быстро, умело и без дополнительных понуканий. Тела сползли, скрючившись в понурых позах. На улице было почти пустынно, те, кто черпал воду из проруби на льду канала, в паре десятков метров от происходящего, не отвлекались от своего тяжкого труда. Старший энкавэдэшник постучал в закрытое окно магазина, створки отворились, и Садовская смотрела опустевшими от ужаса глазами сквозь решетку.

— Я поеду с вами, гражданин начальник? — теряя голос, молвила она.

— Баба ты ладная, — ответил старший, — зачем тебе с нами ехать. В тюрьме с кормежкой совсем худо.

— Так что... я останусь, — не понимая, прошептала Садовская.

— Ты сказала, — выстрелом в лоб старший энкавэдэшник закончил беседу с продавщицей Садовской. И в этот момент расслышал хоровое «Помогите!» из подъезда напротив.

— А там что еще за концерт, — прислушался он. — Посмотреть, что ли... Времени нет, ладно... Богнычев, трупы в нашу машину и хлеб. За хлеб и оружие этой сволочи башкой отвечаешь. Жди!

Войдя в подъезд, он вынул пистолет, поднялся по лестнице, сразу услышав звуки яростной возни. Грабители ногами били Юру, лежавшего на полу и не выпускавшего карточки из намертво сжатого кулака. Папаня остервенело шипел:

— Порвешь карточки, убью, убью!

Кровь заливала Юре глаза, не разжимать кулак было все труднее. Энкавэдэшник, еще не видя происходившего, дежурно крикнул:

— Всем оставаться на местах, с поднятыми руками!

Когда он оказался на лестничной клетке, то сориентировался: оконную раму давно выломали и света хватало, чтобы увидеть и лежащего в полубеспамятстве Юру и прервавших избиение сына и отца.

— Вот и товарищ начальник, — нашелся отец, — как раз вовремя. Этот гаденыш на чердак хотел пробраться... с ракетницей. Мы уж сами решили... Бомбят нас из-за таких...

— Вставай, мразь, получил за дело. Поедете с нами, мужики. Живете здесь, документы при себе?

— Само собой, — двинулся к энкавэдэшнику пожилой грабитель.

— Где ракетница, сопляк? Где его ракетница?

Этот вопрос повис в воздухе, и энкавэдэшник засомневался, а Юра пытался, но не мог сказать, в чем дело: мальчик только выплевывал сукровицу с выбитыми зубами. Старший грабитель умело ткнул служаку ножом в легкое. Энкавэдэшник покатился по лестнице, безуспешно пытаясь зацепиться за решетку перил. Грабители убедились в том, что неопасное тело плюхнулось на площадку ниже, а Юра покорно разжал кулак. Отец и сын, выхватив карточки, побежали вниз, были встречены двумя выстрелами в упор еще живого офицера, упали рядом с ним. Сын прожил чуть дольше отца и зачем-то перед тяжелым последним вздохом плюнул ему в умершие глаза.

Богнычев услышал эхо выстрелов, когда завершал работу: он перетащил тела и хлеб в машину. Он ждал начальника, как было приказано.

Юра не сразу поднялся и, еще не веря, что жив и может двигаться, держась за перила, словно старичок, осторожно пробовал ногой ступеньки. Спустившись к убитым, он взял из руки папани свои карточки. Из кармана кого-то из грабителей выпала перехваченная резинкой пачка денег, Юра поднял их тоже и забрал. Все трое участников схватки были уже мертвы. Юру знобило, но озноб прошел, когда, шагнув из смертельной парадной на улицу, он был встречен окриком Богнычева: «Стоять, стреляю!» Богнычев промахнулся с первой попытки, со второй, Юра побежал, а Богнычев не мог, следуя приказу убитого начальника, преследовать очень подозрительного окровавленного карлика, заметавшись между подъездом и оставленным на его ответственность важным грузом.

Юра, пробежав, сколько мог, оглянулся, перевел дух, протер окровавленное лицо снегом.

Он шел по толкучке, часто и тревожно нащупывая в кармане полушубка деньги и карточки, сторонясь безошибочно узнаваемых карманников и редких милиционеров, перемещавшихся, приглядываясь к торгующим-меняющим, по рынку — открытой холоду и ветру площади. На площади безнадежно стояли люди с вещами совершенно бессмысленными в самую лютую из блокадных зим, вроде старинных, замечательно красивых елочных новогодних игрушек. Кто-то предлагал «коллекцию осколков и гильз». Увереннее чувствовали себя те, кто пришел с меховыми шапками, валенками, старинными карманными часами, серебром, монетами, нательными золотыми крестиками, склянками со столярным клеем и смазочным маслом, опилками, корой, уже ставшими привычной и желанной едой для оставшихся в городе, пилами и топорами — ходким товаром, теплыми рукавицами и ватниками, свечами, керосином, спичками. Люди стояли и с объявлениями самого разнообразного свойства: «Меняю полное собрание сочинений Эдгара По», «Имею рояль «Беккер», «На хлеб — спальня красного дерева», «Кому нужен новый мужской костюм?» Растерянно и безуспешно предлагал свои услуги человек с весами.

Королями были тепло одетые торговцы пирожками с начинкой сомнительного свойства, кониной и другим съестным, довоенным и малодоступным, с вязанками дров. Юра остановился напротив одного из хозяев площади и спросил:

— Шоколад «Спорт» есть?

— Двести, — равнодушно ответил верзила-торговец.

— Давай за сто восемьдесят, — предложил мальчик.

Откусив чуть от плитки, он спрятал ее поглубже, вынув мешавшую деревянную фигурку.

— А это что у тебя? — поинтересовался торговец.

— Это... скульптура, древняя, наверное, — предположил Юра и спросил: — За буханку хлеба возьмешь?

— А две буханки, может, три? — иронизировал продавец. — Я не додик, пацан. Смотри сюда. Он вынул из бездонного кармана своей шубы миниатюру, ограненную бриллиантами. — Это — две буханки, с довеском.

— А если деньгами? — спросил Юра.

— Если деньгами — семьсот рублей буханка.

— Три за шестьсот — пойдет? — спросил паренек.

— Пойдет, — удивленно согласился продавец и смотрел, как мальчик отсчитывал

деньги. Посоветовал с симпатией: — Морду лица вымой, вид у тебя подозрительный, но не боись, я здесь мусоров прикормил. Ты ко мне ходи, не обманываю, а к серьезному покупателю с уважением. — Он заботливо уложил хлеб в грязную, холщовую сумку: — Подарок от фирмы.

Юра отщипнул хлеба, медленно прожевал, с трудом проглотил.

— Водки грамульку хочешь, бесплатно, подарок от фирмы. Замерз ты, вижу, издалека?

Он плеснул на дно кружки, стоявшей на ящике, немного водки. Юра поднес к носу, понюхал.

— Ты чё нюхаешь, не обижай, сам пью.

Продавец приложился к бутылке.

Юра, зажав нос, его выворачивало от незнакомого запаха, обжегся первый раз в жизни спиртным и почувствовал, что озноб проходит.

— О, глаз другой, — удовлетворенно заметил продавец. — Говори, что еще надо, чем бегать, как заяц, лучше затовариться на недельку.

— Рыбий жир, тушенка, чеснок, рис, — сосредоточенно перечислял Юра.

— Скидка тебе, пацан. Рыбий жир по триста, тушенка по восемьсот. Дешевле ни у кого не найдешь, правду говорю. Рис вот дорогой, по пятьсот, у тебя там что, понос голодный у кого?

— Ага, — ответил Юра, считая деньги.

— Жадность людей губит. Нет чтоб жратву нормальную купить вовремя. Ну чё, складывается у тебя?

— Не хватает. Карточки есть на январь.

— Если не липа, возьму.

Торговец проверил карточки на просвет.

— Открывай мешок. — Он уложил банки, пакет с рисом, посоветовал негромко: — Пирожки не бери ни у кого.

— А у тебя? — чуть хмельно и доверчиво спросил Юра.

— И у меня. Кошатина в лучшем случае. Приходи. Я здесь с утра до пока стемнеет. И пиво, и табачок, все тебя ждет. Чай и картошка есть, — гордо сказал торговец.

За Юрой наблюдали из новенькой, будто вчера с конвейера, легковушки, стоявшей близко к рынку. Там были три человека. Один, коротышка, нервный, с подвижным лицом, поминутно оглядывался по сторонам, сидя на заднем сиденье, второй, крепкий, жилистый, сухощавый, сидел за рулем и ждал указаний третьего, бесспорно главного, холеного человека. Когда Юра выбирался из толкучки, отбиваясь от назойливых предложений выменять еду на носильные и другие вещи (его, конечно, приметили обитатели толкучки, как человека со средствами), машина поползла за ним. Юра, зная, что плохое позади, уверенно шел домой.

В машине беспокоился коротышка:

— Анатолий Сергеевич, ну зачем этот шпаненок вам нужен, а, а?

Ему не отвечали, машина притормозила, и водитель, открыв дверь, прокричал мальчику:

— Молодой человек, дорогу не подскажете?

Юре понравилось обращение, а вид машины не мог не вызвать доверия. Он подошел и спрашивавший без труда бросил мальчика вовнутрь. Машина, принявшая нового пассажира, продолжила движение.

Лейтенант Слава Песьяков добрался до Ленинграда уже вечером. Заледеневшие трамвайные пути были пусты, улицы безлюдны, окна домов заложены кирпичом, некоторые разумно: Слава углядел проемы в кирпиче — это были огневые точки для уличных боев.

Темнота не была полной, горевшие после бомбежек дома далеко освещали пространство. На разрушенном доме сохранилась довоенная вывеска «Дичь и фрукты» и рядом — агитационный плакат «Умей преодолевать проволочные заграждения». Нежданно Слава увидел трамвай с открытыми дверями. Рельсы и все кругом было завалено кирпичом, бревнами, арматурой — это была почти достроенная баррикада. Слава залез в трамвай, присел и закурил — дорога в центр была длинной. В свете спички он увидел, что в трамвае он не один. Соседство вмерзших в сиденья покойников было непривычным, и он вернулся на продуваемую сильным ветром улицу.

Ужаснулся Слава, наткнувшись на сугроб в крови, с останками людей, явно порубленных на мясо. Он побежал прочь, не помня себя, и оказался в районе Малой Невки. Орудия на кораблях вдоль берега били по позициям немцев. А с закрытой деревьями площадки, в стороне от воды, доносился немыслимый грохот, едва ли не

заглушавший артиллерийскую канонаду. Слава приблизился к источнику шума и света, увидев неожиданную картину. С помощью крана с большой высоты на противотанковый еж сбрасывали стальные блоки. Руководивший этим экспериментом человек (это был один из братьев, соседей Юры — Исаак Абрамович) требовал занудным, кажется, не очень громким, но въедливым голосом:

— Увеличить нагрузку на полтонны, да.

Слава стоял уже в группе людей, участвовавших и наблюдавших за экспериментом. Один из стоявших остервенело и по-свойски пожаловался ему: «Дурью мается наш Исачок» и сорвался с места на окрик большого военного чина: «Сказано нагрузку увеличить, сейчас всем уши прочищу!», а на принявший и этот удар еж скоро рухнула с высоты новая порция железа.

— Теперь-то все в порядке? — спросил один из трудяг раздумывавшего о чем-то Исаака Абрамовича.

Тот явно осерчал на прервавшего его размышления:

— Вам, товарищ любезный, сейчас лишь бы к жене под бочок, а вопрос...

— У меня жена месяц как померла, — уточнил человек.

— Соболезную, — ответил Исаак, думая о своем. — Этот ежик, — ласково произнес он, — или остановит вражеский танк, или танк проедет по чьей-то умной голове. — И прокричал: — Теперь с высоты семь метров! Смелее!

— Ну всё, — обреченно сказал Славе (или себе) один из стоявших рядом, — похоже, до утра кукуем.

— Это, — спросил Слава, — для уличных боев, если немец в город пройдет? Не пустим.

— Конечно, лейтенант, — без веры отозвался сосед, — мы ж просто так, чтоб погреться.

Слава почувствовал себя неловко: будто зевака, он болтался среди измученных, занятых делом людей, и ушел.

Он оказался в той части города, которую немцы бомбили меньше, пожаров, дававших единственный в ночное время свет, не было, и Слава некоторое время шел в абсолютной темноте, пока не увидел какой-то светлый кругляк на уровне среднего человеческого роста, явно приближавшийся к нему. Слава удивился, а испугался, когда столкнулся лицом к лицу с человеком, к отвороту пальто которого была прикреплена брошка, намазанная фосфором. И в полутьме лицо встретившегося существа было страшным: оно заросло полностью волосами, неестественно открытая верхняя губа открывала не зубы, а скорее клыки. Человек заурчал:

— Солдатик, солдатик, ты... у тебя еда или махорка есть? — Слава не отвечал, сохраняя дистанцию между собой и странным существом, а тот тянул к нему свою жуткую харю, дыша мерзко-сладковатым и бормотал: — А у меня есть сапоги... яловые, давай меняться. Пойдет не пойдет? Ты не думай, я...

Человек трясся в ознобе и все старался приблизиться к отступавшему лейтенанту.

— Живой, живой, прийти с живым, — лепетал урод.

И Слава, оттолкнув его, быстро пошел вперед, в темноту. Человечек некоторое время преследовал Славу, потом выдохся и остановился — фосфорная брошка на его одежде виднелась уже в дюжине метров. Слава обернулся и увидел, что пятно неподвижно.

— А я б тебя сожрал, защитничек, — непонятно торжествуя, прокричал монстр, — повезло тебе, теперь жить до ста лет будешь.

— Иди сюда, — прокричал, устыдившись своего испуга, Слава. — Банку тушенки дам. Вкуснее, иди сюда, не трусь.

Людоед расхохотался:

— Так я тебе и поверил, так я тебе и поверил. Тушенки, тушенки... Не на того напал.

Гогоча, он пошел прочь. Пятно растворилось.

Юра проснулся, сладко потянувшись под пуховым одеялом, открыл глаза и увидел уютную, со вкусом обставленную комнату. Ничто не напоминало о войне, под светом абажура — окна были плотно закрыты ставнями — беседовали, потягивая коньяк, его похитители. Юра изумился тому, что в комнате непривычно жарко — тепло давал горящий камин, обнаружил, что вымыт и переодет в пижаму. Ничего не понимая, он зажмурил глаза, притворившись спящим и слушая совершенно непонятную для него беседу. На столе рядом с бутылкой стояла деревянная фигурка, захваченная им из дома по воле деда.

— Дальше, Кретов, только тише, ребенка разбудишь, и не части, — сказал главный, холеный человек, обрабатывая пилочкой и без того ухоженные ногти.

— Анатолий Сергеич, — продолжил нервно Кретов. — Положение непростое. На днях, думаю, прибавят хлеба народу. Во-первых, толщина льда на Ладожском уже почти метр. Грузовики ходят только так — в сутки по две тонны жратвы, в среднем, конечно, везут. Немцы бомбят, но шоферня уже насобачилась. Как фигуристы, понимаете. Да и людей вывозят. Половина по дороге дохнет, но нам-то с вами не легче. Цены падают, на всех рынках. Конина дороже чем за сто пятьдесят не уходит. Жмых до восьмидесяти за кило упал.

— Что с грузом из Мурманска? — посмотрел Кретову в глаза главный.

— Груз хороший, хороший, — почти застонал Кретов. — Сельди больше пятидесяти тонн, сто тонн красной рыбы. Половину, думаю, можно взять.

— Где груз?

— Вот здесь собака и зарыта, — беспокоился Кретов. — Они теперь рассредоточивают, понимаете, на разных складах, по районным управлениям продторга. Подход новый искать надо, но я уже начал, — глядя на явно недовольного босса, прибавил Кретов.

— Я-то понимаю, друг любезный. Я тебе когда говорил про «подход»?

— Анатолий Сергеич, я ж экономил, думал, чего зря эту шантрапу баловать...

— Плохо ты думал, Кретов, и я тебя, кстати, давно просил не думать. У тебя не получается. «Шантрапа...» Уважать людей надо, аристократ.

Услышав последнее, развеселился неразговорчивый шофер, тот, что втащил Юру в машину. Определение «аристократ» плохо вязалось с обликом мелкого, суетливого Кретова.

— Вот что, друг Кретов, — не спеша, согревая фужер с коньяком в ладонях, сказал главный. — Если из-за твоей тупости и жадности мы рыбу потеряем...

— Я уже иду, — вскочил Кретов, — начну с Буркалова, вы не беспокойтесь, Анатолий Сергеич...

— А мне-то что беспокоиться. Тебе надо беспокоиться. Одевайся поскромнее и топай. И усвой ты наконец, что блокадная экономика — это просто неформальный социальный обмен, особый способ движения финансовых потоков. Оставь ты мелкое жульничество...

— Все сделаю в лучшем виде, Анат... Ргеич, вы меня знаете, — комкал слова насмерть перепуганный Кретов, выбегая из комнаты. — К вечеру доложусь.

— Давай, береги себя.

Кретов стремительно выскочил из комнаты.

— Кретов иногда не так плохо соображает. Библиотекой я... обязан ему в значительной мере. Воскин удовлетворенно улыбнулся, посмотрев на ряд очевидно дорогих книг в переплетах свиной кожи.

Юра, наслаждаясь теплом, пытался понять, не снится ли ему этот уютный дом и люди с непонятными разговорами. Он притворно зевнул и потянулся, увидев сквозь прикрытые веки, как приближается к дивану, на котором он лежал, шофер-похититель.

— Спит, — ошибочно констатировал немногословный шофер.

— Ты кого из оценщиков вызвал? — спросил главный.

— Сеньку Бушбабина, — ответил шофер.

— Правильно, — одобрил главный. — Дорогой, но дельный. — И продолжил, скорее рассуждая вслух, чем обращаясь к собеседнику: — Что любопытно, пацан с пачкой денег. Раз. Очень странно. Но это еще ладно, а вот это... — Он взял в руки фигурку и рассматривал ее. — Интересно, что нам скажет Семен Ильич, интересно... Это масть, друг мой, масть, я чувствую, хотя и не знаю...

Его рассуждения были прерваны появлением привлекательной, дорогой, как все в доме, женщины. Она плеснула себе коньяку, выпила и с недовольным интересом посмотрела на Юру:

— Это еще кто, Воскин? — фамильярно спросила главного.

— Сын полка, — весело ответил Воскин, — ты ж рожать не хочешь, вот я и взял его на воспитание.

— Дурью маешься, Анатолий Сергеевич?

— А это мы скоро проясним, Галочка.

— Посижу с вами, а то скучно.

Женщина не нуждалась в разрешении и расположилась уютно в просторном и дорогом ампирном кресле.

— Сиди, дорогая. А фруктов не желаешь?

— Да не хочу я есть, — капризно сказала женщина.

— Принеси тогда яблок для ребенка.

— Слушаюсь, барин.

Женщина с неохотой встала и вышла из комнаты.

— Сергеич, — взвешивая слова, — сказал шофер. — Про эту гребаную дорогу жизни Кретов не все сказал. Интересная тема вырисовывается.

— Какая?

— Транспорт.

— Поясни.

— Там так везут. Есть открытые грузовички или просто брезент поверху. Считай труповозки...

— Что за гадости вы обсуждаете, — брезгливо отозвалась женщина из соседней комнаты.

— Короче, они звенят, как сосульки друг о дружку, — продолжил шофер. — А есть транспорт поприличнее, с печкой внутри...

— Так, и...

— Так его-то не хватает, Сергеич. Желающих больше. Я подумал, производство бы наладить.

— Интересно, — чокнулся с шофером Анатолий Сергеевич Воскин. — А успеем? Февраль, допустим, март, лед стоит. Не пролетим, думаешь?

— Не пролетим, Сергеич. Только решать надо быстрее.

— Допустим, решил. Через кого делать будешь?

— Миша, думаю, потянет.

— Звони, — приказал Воскин.

Юра изумленно (телефоны в городских квартирах были отключены уже давно) слушал, как шофер крутит диск телефона.

— Миша, можешь завтра? Часикам к...

— Семи, — уточнил Воскин.

— К семи можешь? Серьезный разговор. — И повесил трубку, сказав: — Не позже восьми будет.

— Хорошо, хорошо, — отозвался Воскин, — если сторгуемся.

— Прижму я его, Сергеич, никуда не денется, — пообещал шофер.

— Посчитать надо хорошенько...

Беседа была прервана стуком в дверь, условным, с промежутками. Шофер подошел к двери, открыл и впустил высокого дородного человека.

— Семену Ильичу наше почтение. Милости прошу к столу, — приветливо сказал Воскин.

Семен Ильич, степенно раскланявшись с присутствовавшими (в этот момент появилась надменная Галина с яблоками в вазе) последовательно сказал:

— Всегда рад услужить, Анатолий Сергеевич. Афродита! — заставил он улыбнуться женщину и почтительно пожал руку шоферу.

— Может, коньячку, Семен? — предложил радушный хозяин.

— Не откажусь, — ответил антиквар Бушбабин, снял шубу, отряхнул снег с мягких, приятно скрипящих сапог и присел к столу.

— Ваше здоровье, Семен Ильич, — пригубил коньяк хозяин дома и увидел изумление в глазах полезного гостя, замершего с налитым фужером.

Антиквар изумленно смотрел на деревянную фигурку.

— Можно? — спросил он, отставив фужер, бережно взяв фигурку и рассматривая ее через лупу, которую вытащил из кармана пиджака дрогнувшей рукой.

Через мгновение он ошеломленно, с восхищением смотрел уже на Воскина, с чрезвычайной бережностью вернув фигурку на стол.

— Это, это же... ушебти, Анатолий Сергеевич. Ушебти!

— Просвещайте, Семен Ильич, — спокойно сказал Воскин.

Оценщик, не выходя из столбнячного состояния, от которого он и не избавился, по крайней мере до ухода из дома Воскина, спросил: «Можно?», не дожидаясь ответа, снова взял и погладил фигурку, прислушиваясь к шероховатостям дерева, и говорил с размеренностью загипнотизированного:

— Во-первых, это вещь... двадцатого столетия до нашей эры. Такие фигурки находили в погребениях египетских фараонов или... жрецов, знати. Ушебти, если дословно... ответчик. Да, именно, ответчик. Я прошу прощения, — Бушбабин допил ко-

ньяк, вытер вспотевший лоб, попытался унять дрожь в руках и продолжил: — У них были странные представления о загробной жизни. Будто человеку, вне зависимости от родовой, социальной принадлежности, предложат в Царстве мертвых тяжелый труд, незнакомый, непривычный для него в мирской жизни. Так вот ушебти, ответчик, должен был сказать за погребенного, что берет на себя эту работу. Эта, например, как... лицезреете, с собранными плодами. Состояние ее почти идеальное. Я подумал сперва, что эрмитажная, но именно такой у них нет... У них! — Бушбабин был почти возмущен.

— А подделка? — цепко спросил Воскин.

— О чем вы говорите, уважаемый Анатолий Сергеевич, это ж не пейзаж старить. Исключено... Думаю, что прежний владелец — археолог, нашел ее во время раскопок... и сохранил, чудом сохранил. У этой вещи нет цены...

— Семен, — резко оборвал антиквара Воскин, — очень познавательно, а теперь помолчите.

Антиквар, из рук которого Воскин с бережностью опытной акушерки принял фигурку, невнимательно смотрел, как хозяин дома достал из бюро лист бумаги, ручку и положил на стол. Поколебавшись, оценщик вывел цифру, сильно разочаровавшую хозяина дома. Потом прибавил недостающий знак, и лицо Воскина просветлело.

На листе значилось: 70000 долларов. Подумав, оценщик дописал: «минимум». Воскин переглянулся с шофером и скосил глаза на Юру, лежавшего неподвижно, с зажмуренными глазами.

— Я вас умоляю, товарищ полковник, вы ошибку совершаете, — Моисей Абрамович почти кричал на коренастого военного, внимательно изучавшего чертежи в пустой ледяной комнате.

— Ты можешь не орать, — устало просил полковник.

— Я могу, — заверил Моисей. — Только вы мне объясните, почему вас не интересует состав против зажигательных бомб, почему? Полгорода...

— Я тебе, товарищ профессор, объяснять, конечно, не должен. Пошел ты, знаешь куда или подсказать... со своей химией, некому это делать, некому. Рук нет. Ты свои формулы хитрые в октябре бы предъявил. А сейчас у нас... январь, верно — нет? Сколько народу за этот месяц померло, знаешь?

Моисей отрицательно повел головой.

— И никто не знает,— заверил полковник. — Зарегистрировано, понимаешь разницу, зарегистрировано чуть меньше сотни тысяч. Данные закрытые, тебе это приснилось, ломоносов, понял?

— У меня не только, как вы изволили выразиться, формулы. У меня... вот.

Профессор попытался обратить внимание военных на небольшую герметично закрытую емкость с неподвижно густой жидкостью, но полковник не отрывался от чертежа с трубой, устройством, которое ученые соседи показали Юре.

— Вот за это мы тебя, конечно, поощрим. На какое расстояние шарик полетит... вижу, вижу. — Он уже смотрел дополнительный, тоже подробный чертеж. — Так, толщина металла, ясненько. А состав в шарике... Это здесь. Вот прочность шара... И думаешь, не рванет эту трубу твою, к ядрене фене... Не рванет? Нас ведь с тобой удобно прислонят... к стеночке, если ты посчитал плохо, товарищ Моисей.

— Я посчитал хорошо, товарищ полковник, — оскорбился Моисей Абрамович. — Вопрос в том, чтобы сделать и опробовать опытный экземпляр. И сделать это быстрее...

— Да что ты говоришь? Сам ты опытный экземпляр... Сейчас мы тебе лабораторию обеспечим, полигон, штат с доппайком. Эх, друг Моисей, если доживем, ты контрамарками в цирк меня обеспечивать будешь. Клоун, даром что профессор.

Полковник свернул нужные чертежи, положил их в тубус и передал сопровождавшему чину, помладше его.

— Так вы что, товарищ полковник, — вытаращил глаза Моисей Абрамович, — вы собираетесь прямо на фронт... Без испытаний! Это, это, извините, халатность, чтобы не сказать больше.

— Чтобы не сказать больше, закрой рот. И вообще помолчи, не капли против комаров изобрел. Ясно?

— Товарищ полковник, — уже ни на что не надеясь, вопил Моисей вслед уходящим с чертежами непрошибаемым офицерам. И обратился за помощью к брату, который, подозрительно безвольно свесив руки до пола, дремал за соседним кульма-

ном. — Исаак, ты зачем молчишь? Зачем молчишь? — Еще не веря своим глазам, шагнул он к безответному телу брата и разрыдался, поняв, что жизнь, самая близкая, кончилась.

Беспомощно сжав, что было силы, высохшие кулачки, он зашептал на почти забытом им языке слова мольбы, слова проклятия, потом затих, слушая удивленно ожившую тарелку репродуктора. Выразительный женский голос отвлек его: «Мой сын вместе со словами «кушать», «мама» узнал другие: «враг», «бомбоубежище», «голод» и «смерть...»

— Вы, дама, помолчите, — севшим голосом повелел он репродуктору и, посмотрев на брата (не подходя к нему), сказал с ироничной интонацией, с детства в их семье принятой:

— Исаак, ты увидишь, ты увидишь, кто из нас... больший идьёт.

Допив бурду из кружки, он вытер слезы, взял сосуд, запихнул в свой ватник тряпку, и, не оборачиваясь, вышел из комнаты.

Если б через несколько минут кто-нибудь посмотрел на крышу дома, то увидел бы чудака, который выбрался из чердачной двери и, рискуя свалиться (старик с трудом удерживался на покатой кровле), неистово натирал тряпкой полосы металла между фальцами.

Утром лейтенант Слава подошел к зданию Дворца пионеров, превращенному в госпиталь. Здание уцелело, возможно, из-за того, что госпиталь берегли больше, чем жилые дома — во дворе он увидел несколько легких зенитных орудий. Невский в самую жуткую из блокадных зим был, конечно, иным, чем в довоенное время, но оставался «безразлично-холодно-прекрасным», как писали о нем большие русские литераторы. Таким его увидел и запомнил Слава. Прохожих почти не было; к Славе подошел патруль, проверил документы, и лейтенант вошел в открытые ворота двора. По одной из сторон двора в длинный штабель высотой в человеческий рост были сложены смерзшиеся трупы. Слава отвел глаза и направился к двери, за которой увидел слабый свет и фигуры людей. Он еще раз показал документы, уже войдя в здание. Проверявший не вполне определенно указал ему направление, и Слава, поднимаясь по лестнице, понял, что промерзшее (буржуйки казались бессмысленными в дворцовых объемах) здание было полно людьми. Доносились стоны раненых, на этаже, по которому он шел, над дверями в палаты горели синего цвета лампы, у дежурных постов был дополнительный свет, врачи и сестры в белом, поверх телогреек и ватников, шли по просторным коридорам, не замечая его. Слава неудачно открыл дверь, едва не оказавшись в операционной, и сразу выскочил, его обматерили от всей души. Он оглянулся в растерянности, едва не столкнувшись с хромавшим человеком, лицо которого было скрыто марлевой повязкой. Слава хотел было предложить незрячему свою помощь, но понял, что тот уже вполне приспособился и не нуждается в поводыре. Человек нашел нужную ему дверь. Услышав из-за другой двери женские голоса, он с опаской открыл ее и увидел женщин, стиравших в корытах или развешивавших на веревках уже отстиранные окровавленные бинты. Слава спросил:

— Девушки, а где тут у вас... стационар?

Одна отвлеклась от работы и, неприязненно посмотрев на здорового, удивилась:

— Какой еще стационар?

— Силы... восстанавливать, — нелепо уточнил Слава.

— Отродясь никакого стационара здесь не было.

— Извините, — торопливо закрыл дверь Слава и сделал несколько шагов в неясном для себя направлении.

Девушка, которую он отвлек от работы, выглянула и хмуро попросила:

— Узнаешь где, скажи нам. Нам тоже нужно восстанавливать.

— Погоди, — остановил ее Слава, — а начальник госпиталя где?

— Выше этажом, — ответила девушка, возвращаясь к работе.

Когда Слава поднялся выше этажом, начался артобстрел. Здание качнуло, словно лодку на штормовой волне, белой пылью посыпалась штукатурка; вой сирены перекрыл все другие звуки госпиталя, зашторенное окно, мимо которого он проходил, разлетелось вдребезги, и куски стекла, превратившие ткань в лохмотья, полетели Славе в лицо. Ему повезло: вырванная взрывной волной тяжелая, двойная рама рухнула на пол, не задев его, — лицо было поранено сильно, но глаза не пострадали. К высокому, открытому стуже и снегу окну уже бежали сотрудницы госпиталя — с матрасами, фанерой, молотками. Слава посторонился, чтобы не мешать.

Он подошел к двери с табличкой «Начальник госпиталя», постучал и, не дождавшись ответа, отворил ее.

Начальник госпиталя кричал в трубку:

— Если завтра ты не обеспечишь мне все операционные керосином... Завтра... У меня среди хирургов ни одного Хоттабыча нет! В темноте не оперируют, у тебя голова или жопа? А я говорю — жопа! – И, повесив трубку, глянул на Славу, сказал дружелюбно: — Что встал в дверях, заходи, садись.

Слава, отдав честь старшему по званию, протянул документы.

Начальник госпиталя вздохнул:

— Нет никакого стационара, нет, лейтенант. Команду дали, но у нас ни места, ни довольствия.

В кабинет зашла девушка и жестко сказала начальнику:

— На третьем йод кончился, совсем кончился. Я еще позавчера предупреждала. Что делать?

— Не знаю, что делать. — И пропел: — Поедем, красотка, кататься... Ждать, обещали. Вот... пока стекла вытащи из богатыря. На него вся наша надежда.

Женщина выбрала пинцет из других инструментов, аккуратно разложенных на маленьком столике, и занялась Славой.

Слава терпел боль и благодарил:

— Здорово! Как вас звать, девушка?

— Сержант Василиса Сенина, — ответила действительно красивая, несмотря на дистрофическую худобу, девушка и пригрозила начальству, закончив работу: — Я еще к вам приду.

— У тебя мазь от обморожения есть? — спросил начальник.

— Мази хватает. А вот йод...

— Я понял про йод, — ровно сказал самый спокойный из встреченных Славой блокадных людей. И попросил девушку: — Принеси, Вася, шпатель, мазь и смажь физиономию лейтенанту.

Девушка вышла, а Слава, прерывая неловкую для себя тишину, заметил:

— Обстрел что-то быстро кончился.

— Ага, — ответил начальник, размышляя о своем. И переспросил рассеянно: — А, обстрел? Скверно, что кончился. Понимают они, лейтенант, что бомбить здесь скоро будет некого. Понимают, бетховены.

— Товарищ майор, — попросил Слава, — вы мне только отметьте вкладыш, что был у вас, и пойду я. Так комбат приказал, чтоб отметить, лучше с печатью, если можно, конечно.

В бомбоубежище, просторном под казавшимися надежными сводами, звучала музыка. «Помнишь ли ты, как счастье нам улыбалось...» Голос певицы искажался неприспособленной акустикой помещения, аккомпанемент был скромным — гитарист перебирал струны, но зрители (в основном дети), полусонные от слабости, были счастливы и музыке, и невероятным подаркам — пакетикам с пряниками, мандаринами, леденцами. Все жевали, проваливаясь в сон от многодневной слабости, забытого вкуса, облика необыкновенной женщины в роскошном концертном платье, красивой, как Марина Ладынина или Любовь Орлова. По крайней мере, в полутьме она казалась сказочно красивой и такой бы запомнилась, если б зрители остались живы, конечно. Каждый смотрел и слушал свой концерт и, с удивлением очнувшись от забытья, обнаруживал на сцене жонглера, фокусника или развеселый дуэт куплетистов. Все, испугавшись, проснулись, когда оглушительно громко и отчаянно фальшивя (музыканты были в перчатках) заиграл небольшой оркестр...

Порозовевший Юра ехал в машине на заднем сиденье рядом с Кретовым. На Юре была новая, добротная одежда. Воскин, не оборачиваясь, говорил мальчику с переднего сиденья:

— Вы, Юрий, простите мою бесцеремонность, но суррогаты, которые вы приобрели на рынке, я изъял. Ваш молодой организм требует еды качественной. Посмотрите. — Он передал Юре увесистый новенький рюкзак. Юра заглянул в него и в очередной раз изумился. — Человек есть то, что он ест. Да, увы, это правда. Суровая правда материализма, — философствовал Воскин.

Юра смотрел на знакомые улицы, и город казался иным из теплого салона автомобиля.

— А деньги, — продолжал благодетель, — тридцать тысяч рублей, я готов отдать вам, но, быть может, разумнее... вашей уважаемой матушке. Как скажете.

— Я даже не знаю, Анатолий Сергеевич, — отвечал в растерянности Юра.

— Забирайте, Юра. Вы — человек взрослый. — Воскин передал деньги Юре. — Наш коллега Кротов сегодня же перевезет вашу семью в достойное жилье, безопасное.

— Спасибо. Дед очень болеет, он... с почками у него еще до войны. А лекарства...

— Мы его на раз вылечим, Юрка.

Что-то насторожило мальчика в залихватской интонации Кретова, с которой были сказаны последние слова, а еще больше ему не понравился деланно беспечный тон, которым был задан следующий вопрос Воскина:

— Юра, так вы убеждены, что фигурка, которую я приобрел у вас, единственная? Я не спрашиваю о происхождении средств, на которые вы покупали тушенку на рынке, но, право слово, мы ведь теперь партнеры...

Юра задумался, трезвея от сытости и тепла, припоминая все случившееся. Тишина в машине, летевшей по мертвому городу, становилась все напряженнее, а Юра на этот раз не ошибся, солгав:

— Вы простите, Анатолий Сергеевич, есть еще пять фигурок, простите.

— Ничего, друг мой, ничего, мы же только начинаем наше с вами сотрудничество.

— У меня только просьба к вам, Анатолий Сергеевич, можно мы в школу ко мне заглянем.

— Можно, только зачем? — спросил Воскин.

— Так вы ж купите у нас остальные фигурки?

— Говно вопрос, — дернулся Кретов и проглотил язык, потому что Воскин повернулся всем телом и выразительно посмотрел на помощника.

— Юра, в нашем коллективе есть человек, увы, маловоспитанный. Мы работаем с ним. Так зачем в школу? — переспросил Воскин.

— Раз вы покупаете все, я б ребятам дал... продукты... и денег... немного.

— Благородно. Учитесь, Кретов, — поддержал мальчика Воскин. — Школа далеко?

— По пути, Анатолий Сергеевич. Сто пятнадцатая.

— Знаю такую, — молвил скупой на слова шофер.

— Хорошо, а потом сразу к вам домой, — откинулся на сиденье довольный Воскин.

Слава уже шел по Петроградской стороне и остановился у известного дома партийной номенклатуры на Кронверкской улице. Ругая себя за «бабское любопытство» (он за прошедший день с небольшим научился говорить сам с собой, как большинство ленинградцев), Слава глазел на расставленные во дворе с умом и даже некоторой избыточностью тяжелые орудия и зенитки, на зорко и враждебно наблюдающую за чужаками многочисленную охрану. За безупречной светомаскировкой с земли, в доме тем не менее угадывалась жизнь, и он не удивился, когда центральные двери отворились и выбежала девочка. Странно было то, что она ему говорила и как сыто-счастливо-румяно выглядела. Славу не прогнали, охрана уже проверила его документы, обнаружив внушительное разрешение на отпуск, подписанное самим командующим Ленинградским фронтом. Слава, почти не слушая, смотрел на ребенка, будто созданного для безмятежной новогодней открытки. За ребенком из окна дома внимательно наблюдал отец, человек власти с тяжелым подбородком, медленно цедивший в трубку:

— По фильму... Насчет покойников. Куда их везут? Причем их очень много показано. Впечатление удручающее. Я считаю, что много не нужно показывать — зачем вереница?... Показана вмерзшая в дорогу машина. Это можно отнести к нашим непорядкам. Затем показано, что лед образовался до самой крыши. Очевидно, где-то недалеко взрыв был, облили водой, и замерзло. Нет надобности это показывать. Промышленность, энтузиазм трудящихся города Ленина совсем не показаны. Это главное упущение картины... Или, скажем, идет человек и качается. Неизвестно, почему он качается, может быть, он пьян. Краски не надо сгущать. Общее впечатление получается тяжелое...

Большой человек отвлекся от беседы и бросил какие-то слова в глубину квартиры.

К Славе, уже утомленному разговорчивой девочкой, подбежал охранник и сказал доброжелательно:

— Забираю твою подружку, лейтенант. Отец беспокоится.

— Отвяжись, — капризно сказала девчонка охраннику. И повторила то, что Слава уже выучил наизусть: — Знайте, товарищ лейтенант, наши сердца, сердца перено-

сящих тяготы блокады, бьются вместе с вашими. У меня небольшой подарок для вас. — И протянула ему что-то небольшое, завернутое в салфетку. Уже добежав вприпрыжку до двери, она прокричала: — Держитесь, товарищ лейтенант, держитесь!

Когда Слава, помахав вслед активному ребенку, развернул салфетку, он увидел аппетитную булку с изюмом и маком, завернул ее снова в салфетку, положил в вещмешок и пошел прочь от особенного дома.

Машина Воскина притормозила в глухом переулке, и хозяин подчеркнуто деликатно сказал мальчику:

— Идите, друг мой, не задерживайтесь.

— А рюкзак... еду, можно взять... и... деньги? — тревожно спросил Юра.

— Странный вопрос. Это ваша собственность, мы рассчитались пока всего лишь за одну фигурку. Скоро будете состоятельным...

— Женишком, — хрюкнул Кретов и привычно осекся.

— Я вернусь, — пряча глаза, соврал Юра.

— Не сомневаюсь, — живо ответил Воскин. — Ну идите же, голубчик.

Юра выбрался из машины и, чувствуя необыкновенную бодрость, почти побежал к видневшемуся зданию школы.

Воскин сказал просто:

— Да. И у черного хода тоже. Похоже, испугался, адрес не назвал, неглупый парень был, даже немного жаль его. Бегом, ребята, не зевать.

Кретов и шофер последовали за Юрой.

В классе согревали чернильные ручки у временной печки четверо учеников, не больше. Они прислушивались к музыке, звучавшей в школьном бомбоубежище.

Учительница требовательно смотрела на них:

— Так и будете сидеть? Хорошо, посидим.

— Так не пишет же, Неонила Иванна.

— А я проверю сейчас, пишет или нет, — не поверила им учительница. Она не смогла подняться со стула и попыталась скрыть от ребят это усилие.

— Неонила Иванна, — заканючил один из Юриных одноклассников, — отпустите нас на концерт, ну пожалуйста. Там и подарки, мы принесем вам.

— На концерт! — учительница вроде и возмутилась, но, подумав, встала из-за стола, опершись на него, и, глядя совершенно безумными глазами на ребят, сказала волево давно отсутствующим в классе:

— Первая колонка, одеваемся и строимся... вторая колонка одеваемся и строимся.

Ребята переглянулись, не очень удивившись, и один из пареньков предложил:

— А вы пойдите с нами, Неонила Иванна, там весело.

— Мне и здесь весело, — сурово ответила учительница и, коснувшись руки, на которой не было часов, предупредила: — Если через полчаса... — но не завершила фразу. Ее клонило в сон, и, после того как ученики вышли из класса, она уснула за столом, глядя на пламя в отверстии печки, пробормотав добродушно что-то вроде: — Чернила не греются, вот ведь ловкачи, а мел...

Кретов и шофер уже расположились незаметно у входа в здание школы, опередив Юру.

Шофер спросил Кретова сурово: — Слышь, петушок, ты черную дверь подергал или что другое дергал?

Кретов, озлобленный постоянными придирками, огрызнулся:

— Иди сам подергай, там так заколочено, что фомкой не отдерешь.

— Поерепенься мне, — предупредил шофер.

И Кретов, испугавшись собственной дерзости, сказал:

— Холодно, не надо было отпускать сучонка.

— Сергеич знает, что делает, — бросил шофер, не отрывая глаз от противоположной стороны улицы.

— Я ж не спорю. Ну что он там застрял, а? Дуба дать можно на таком-то морозе.

— Закаляйся, если хочешь быть здоров, — порекомендовал шофер. — Приятельницу встретил, никуда не денется.

На противоположной стороне улицы стоял пятитонный ЗИС, а рядом с машиной — девочка и Юра.

Девочка изумленно рассматривала Юрин наряд:

— Ты даешь, Юрка, откуда это все?

— Это воровское все, — отвечал Юра. — Я, Анна Петровна, экспроприировал экспроприаторов. Я тебе сейчас еды дам и денег.

— Давай, Юрка.

Девочка смотрела, как Юра вытаскивает из просторного рюкзака банку с надписью «Икра зернистая, пастеризованная, осетровая».

— Видишь, какой дурачок, — откомментировал этот поступок шофер. — А ты, Кретов, боялась, даже юбка твоя не помялась.

— Может, хватит, а? — надулся Кретов.

— А тебе мальчонка-то нравится небось?

У шофера было хорошее настроение. Кретов глянул на него озлобленно.

— Не тоскуй, Кретов, другого найдешь. У нас, Кретов, очень хлебный день сегодня.

Юра отсчитывал деньги.

— Да хватит мне, куда? — остановила его одноклассница.

— Анна Петровна, — спросил Юра, — а у тебя там?..

Он посмотрел на закрытый брезентом кузов машины.

— Порожняком еду. Сегодня на Серафимовское возила. Как только их захоронят, ума не приложу. Саперы час землю взрывали, и все без толку.

— А чем так пахнет странно, — спросил Юра.

— Да вот приказ спустили, скипидаром трупы поливать. Зачем, так и не поняла. И сама провоняла, да?

— Нет, Аня, что ты. Слушай, меня соседи попросили, у них, в каждой комнате... Может, заберем?

— Конечно, заберем. В школу зайдем и поедем к тебе. Меня, знаешь, Аней никто не зовет, я и привыкла, как мать померла, я за гробовозку села, все Петровна и Петровна. Мать Петровна была и я тоже. Привыкла.

— Как ты его водишь-то? — Юра покачал головой: рядом с огромным ЗИСом, скорее похожим на паровоз, чем грузовик, девочка выглядела совсем крошечной.

— Да... привыкла. Утром тяжело, правда.

— Ну что, Анна Петровна, пойдем в школу.

— Юрка, а твои экспроприаторы хлебца не дали?

— Аня, прости, — устыдился своей сытости Юра, — У меня там три здоровущих... пшеничных... я даже до войны...

— Давай, Юр, в машину сядем на секунду. Пожую и пойдем.

Эта просьба Анны Петровны спасла им жизнь, потому что невесть откуда взявшийся бомбардировщик с черным крестом пролетел над зданием школы, и в следующее мгновение на противоположной стороне улицы остались руины. Безмолвные совершенно, потому что рухнули даже фронтальные стены здания. Бомбардировщик сбросил две бомбы, одна из которых не разорвалась и лежала заостренным носом к ЗИСу страшной металлической тушей. К ней подбирались огни пламени, охватившие всю землю, на которой стояла школа.

Анна Петровна отложила хлеб и удержала Юру, который, очнувшись, хотел было выбраться из машины.

— Нет, Юр, там уже никого нет, а сейчас и эта рванет, поехали.

Она не спрашивала, просто вывернула руль, и машина тяжеловато тронулась с места, набрала ход и повернула за угол.

Они едва разминулись с автомобилем Воскина, который вовремя примчался к месту событий. Как и обещала опытная Анна Петровна, вторая бомба взорвалась и превратила красивую машину Анатолия Сергеевича в безнадежные лохмотья, разлетевшиеся в стороны. Наверное, все три коммерсанта погибли незаслуженно легкой, мгновенной смертью.

Лейтенант Слава Песьяков вбил последний гвоздь, и дыра, через которую Юра проникал в квартиру соседей, была закрыта теперь надежно. Ольга, его жена, смотрела на мужа с восхищением и несильным беспокойством. В ней, казалось, с каждой секундой присутствия мужа в доме проявлялись черты женские, она удалялась от безнадежного облика того существа, которое пытался пробудить к жизни их сын Юра. Ольга даже не очень расстраивалась из-за хмурого настроения мужа, который был встревожен отсутствием сына.

— Славонька, Слава... пошли к столу, а? Слава...

Слава, не отвечая жене, прошел по коридору квартиры и оказался в своей комнате. Она изменилась — керосиновая лампа давала уютный свет.

Старик, тесть Славы, дремал за накрытым столом, но выглядел теперь совсем иначе, разрумянившись от еды. Слава налил было водки себе и жене, но отставил стакан в сторону и нервно зашагал по комнате.

— Слава, — обратила на себя внимание жена, — а если у тебя там есть кто, я прощаю, так и знай.

Слава только хмуро посмотрел на жену:

— Ешь!

— А как зовут, — улыбалась жена, — как ее зовут, Славка?

— Оля! — злобно сознался Слава.

— Как меня? Да врешь ты, нет у тебя никого... Слава, а у нас чудо было сегодня.

— Какое еще чудо?

— Нинка рассказывала, да я и сама слышала, немец прилетал, два ящика зажигалок на крышу сбросил, прямо над нашей квартирой. Они сгорели, сами по себе, там обрубки и лежат. Славочка, а крыша не загорелась, представляешь? А то б ты нас и не застал. Нинка говорила, что из окна ей крышу-то нашу как на ладони видно, что сосед наш, там еврей живет такой полоумный, так вот он крышу чем-то намазал...

— Ага, твоя Нинка расскажет, — не мог найти себе места в комнате Слава, — только не еврей полоумный, а ты полоумная. Это ж совсем мозгов надо лишиться, чтоб ребенка в город отпускать. Ты что, не знаешь, что творится на улицах?

— Жалко только, что он упал с крыши, насмерть побился. Юрка дружит с ним, он Моисей, помнишь его, такой ученый, головастый был, — продолжала оживленно Ольга.

— Что с тобой говорить, — махнул рукой Слава.

Тесть проснулся, молодцевато чокнулся со Славиным стаканом и спросил:

— Город не сдадим?

— Не сдадим. А вы о чем думали, Борис Андреевич, интеллигентный человек называется.

— А он, Слава, не с пустыми руками ушел, я ему ценнейшую вещь дал выменять, — ответствовал дед.

— Значит, еще и ценнейшую... Так он когда, говорите, ушел? — Слава сдерживался из последних сил.

— Часов в семь, я совсем плохая была, — извинялась Ольга. — Слав, ты не волнуйся, он же не в первый раз, он очень вырос, ты увидишь.

— Не в первый раз, это ж совсем другое дело, — закипал в очередной раз Слава. — Если я не увижу, то ты увидишь, женушка. Семь! А сейчас сколько, девять вечера!

— Ну побей меня, Слав, если тебе полегчает. Ну... Слав, а ты такой чай вкусный принес. Тебе заварить еще? Я воды сейчас принесу...

— Сам принесу. Где вы воду берете?

Жена не успела ответить, потому что по звуку ключа стало понятно, что Юра вернулся, и, действительно, он через мгновение уже вошел в комнату вместе с Аней.

— Папка, — закричал он во все легкие и обнял отца, повис на нем.

— Как ты изменился, сынок, встретил — не узнал бы. Я еды вам принес, — сказал отец, потрясенно глядя на Юру. — Садись, сына, ешь. И ты, — он обратился к Ане, — девочка, тоже садись, вот ведь тощая. Лопать, ребята, такой вам приказ. И деликатес, дети, только для вас. — Он вытащил и положил на стол подаренную девочкой сдобную булку. — Эх жаль, у меня времени-то всего ничего осталось.

— Я говорила, Славка, что придет. Он, знаешь, какой молодец у нас, — радовалась Ольга и удивилась, оглядев сына: — Юра, откуда обновки у тебя?

Юра засмеялся, и домашние не заметили, что мальчик немного тяжело, хрипловато дышит.

— Расскажу, не поверите. А я тоже принес еды, папка. Вкусной...

— Ушебти, значит, выменял, — догадался дед. И вернул себе роль старшего в семье: — Еще батюшка мой ее привез, в 10-м или 11-м году. Все пережила...

— А это Анна Петровна, Аня, мы учимся, учились вместе. Отец мой, Аня, с фронта пришел, — волновался Юра, снова разулыбался, сбросил тяжелый рюкзак, успел заметить, как изменились домашние, но поразить их содержимым рюкзака не успел, потому что вдруг согнулся пополам, по-стариковски схватившись за сердце. Никто не успел ничего понять толком и подхватить мальчика, рухнувшего на пол.

Слава, еще ничего не понимая, взял сына на руки и через мгновение уже знал, что держит тело, оставленное жизнью. Анна Петровна виновато ждала у дверей.

Титры: «Прошла неделя».

Комбат оставлял циркулем точки на не слишком четкой карте:

— С этой позиции мы подавляем огневые точки немца. Что является, по сути, только отвлекающим маневром... Немец ввязывается в бой, оттягивая основные силы от объекта «М1», такое присваиваем ему название, к объекту «М1» через торфяники отправляется ударная, скажем, группа, — комбат тяжело вздохнул, — из... двух человек под началом лейтенанта Песьякова. Больше, лейтенант, дать людей тебе не могу, бери лучших... Вот... Балобея забирай, он здоровый. Иначе не удержать нам противника... стало быть. Времени у тебя, лейтенант, считай... нет у тебя, короче, времени. Если нам с воздуха помогут... будет совсем хорошо. Задача ясна? Ясна. Вопросов нет? Нет. Свободны.

Знакомый блиндаж быстро опустел, Слава прошел несколько шагов по шедшему от блиндажа окопу, присел на корточки и закурил, закрывая ладонью огонек тлеющей самокрутки. Он очень изменился за прошедшую со смерти сына неделю, как ни странно, мрачные складки на его лице разгладились, и если можно представить себе лицо живого человека, не боящегося ничего или ко всему безразличного, то у Славы было именно такое лицо. Он смотрел на открытые слои мерзлой земли перед собой, словно что-то читал в них.

В блиндаже, несмотря на приказ комбата разойтись, осталась ефрейтор Малахова. Она пила чай и неотрывно смотрела на комбата. Тот сказал хмуро, не поднимая глаз:

— Все свободны, неясно сказал?

Малахова, помолчав недолго, спросила:

— Ты почему решил Славку отправить?

— Сейчас я рапорт тебе напишу, Малахова. Иди, не до тебя.

— Слушай, Петр Васильевич, — помягче сказала Малахова, — ведь не будет нам никакой поддержки с воздуха. Ляжем все здесь завтра. Ты скажи, чтоб я тебя человеком считала.

— А мне плевать, кем ты меня считаешь, ефрейтор, поняла?

— Тогда ладно, — встала Малахова.

— Сесть, — проорал комбат. — Ты... значит, твой Письмин...

— Песьяков, — оскорбленно поправила Малахова.

— Во-первых, он немного немецкий знает.

— Он хорошо знает, — защищала Славу Малахова.

— Тем более, потом здоровый он парень и умелый, и злой, знаешь, что у него...

— Знаю.

— Вот и всё.

— Всё? — недоверчиво спросила Малахова.

— Иди уже, Малахова!

— Петр Васильевич, я тебя тогда поцелую. Ты хороший человек.

Комбат отказался:

— Свободны, ефрейтор.

— Ладно, — снова не по уставу сказала Малахова, вышла из блиндажа и увидела Славу, сосредоточенно изучавшего землю, но не подошла к нему, чувствуя, что лейтенант погружен в свои думы, а он сам позвал ее:

— Оля.

— Совсем худо тебе, миленький? — спросила Малахова.

— Посмотри, какой узор, интересно, да?

Слава, кажется, не услышал вопроса Малаховой, не отрывая глаз от земли. Малахова попыталась разглядеть «узор», потом ушла от лейтенанта, дальше по окопу.

Операция началась утром следующего дня. Светило морозное солнце, и с удержанной ополченцами высоты просматривались близкие позиции немцев, по-хозяйски перемещавшихся по сожженной деревеньке. Просматривались настолько близко, что комбат видел через бинокль, как чувствовавшие себя в полной безопасности завоеватели выволокли на проселочную дорогу кабанчика, умело зарезали его, заворачивали в приготовленные тряпки куски свежего мяса и сала, бросали в коляску мотоцикла, вскоре уехавшего с провизией. Голова кабана осталась на дороге в грязи и снегу. Комбат подивился, заметив, что рукав зимнего комбинезона одного из немцев

был от запястья до плеча увешан часами. Комбат с тревогой посмотрел на солдат — у него осталось человек тридцать, не больше, а потом с надеждой на два, еще никем не опробованных устройства — металлические трубы, распором помещенные на лыжные установки.

— Это чтоб перемещать их можно было, — сказал он одному из оставшихся в его распоряжении офицеров, скорее чтобы успокоить себя.

— Перемещать-то мы их будем, товарищ майор, — скептически ответил офицер, — но эта игрушка... — Он держал шар, наполненный желткового цвета массой.

— Не боись, им, гнидам вшивым, жарко будет, — сказал майор почти уверенно.

— А если не будет, то я знаю, кто у нас объект «М1», — успела надерзить неуемная Малахова.

Безответно. Потому что комбат скомандовал:

— Зарядить ампулометы! Шары подготовить, на снег не класть!

Слава Песьяков и два его подчиненных сквозь густой кустарник наблюдали за немцами, неподвижно, в геометрическом порядке расположившимися у закрытого защитной сеткой командного пункта в стороне от уничтоженной деревни, в близком лесу. Немцы спокойно оглядывали окрестности, пока не началось непонятное: чуть в стороне от них и перед ними (эта порция шаров едва не спалила Славу и товарищей), дальше, в деревне, отозвавшейся криками и лаем псов из домов, сохраненных немцами для жилья; всюду заполыхали пожары, загорелся зимний лес. Немцы некоторое время оглядывались, ожидая какой-либо команды и пытаясь понять, что происходит, пока к огню, треску горящих деревьев не прибавилась стрельба с русской высоты, пока из командного пункта не выскочил разъяренный офицер и не бросил их вперед, прочь от охраняемого места. Лишь когда рядом с командным пунктом осталось несколько человек, Слава кивнул солдатам и один из них, бросившись нерасчетливо из кустарника к пункту «М1», был сразу же застрелен. Немцы, поливая огнем из автоматов все пространство перед собой, приблизились к зарослям, где оставались Слава и еще один человек, и безбоязненно вошли в лес. Балобея комбат не зря предложил Славе. Он почти бесшумно, орудуя штык-ножом, зарезал трех немцев, которые облегчали задачу, ритмично перекликаясь в лесу. Стычка с четвертым эсэсовцем оказалась для Балобея смертельной, точнее, она была смертельной для обоих. Главная сложность в том, что у дверей командного пункта неподвижно оставались еще два немца. Всполохи огня продолжались и даже усиливались, огонь с высоты еще вели, и Слава понимал, что какое-то время у него еще есть, но единственное, что он мог предпринять, не рискуя собственной жизнью (необходимой для выполнения задачи), это обползти по снегу командный пункт, что он и сделал, взрезав защитную сетку и оказавшись совсем близко к боковой стене, а не к двери в пункт «М1». Услышав подозрительный шорох, один из немцев шагнул от двери в сторону. Слава удачно метнул открытый тесак в глотку немцу, но не успел оттащить его в сторону, что хотел сделать, едва уклонившись от автоматной очереди, которая по касательной задела его ногу. Последний из оставшихся у командного пункта охранников, промахнувшись, принял разумное решение, открыл первую из тяжелых дверей командного пункта, но Славе удалось то ли пролететь, то ли проползти, и он вложил всю силу в удар штыка, доставшийся предусмотрительному в позвоночник. Однако когда последний эсэсовец был обезврежен, Слава обнаружил за первой вторую, наглухо закрытую, дверь. Он терял кровь, пусть и от незначительной раны, но терял вместе с ней силы, а еще хуже было то, что немцы бесспорно захватили высоту и методично уничтожали всех, кто там находился. Это Слава понимал по характерным редким выстрелам. Он должен был успеть до возвращения эсэсовцев к командному пункту. Пытаясь придумать, как поступить, Слава слушал, не все понимая (Малахова преувеличила его знание немецкого), скороговорку на чужом языке. Говорил, вернее, докладывал один, Слава был почти уверен, что в укрытии два человека. Один из них должен быть уничтожен — ради этого погибли все, кто находился на высоте. Слава вслушивался в обрывки энергичной чужой речи за надежной дверью.

— ...Заграждения, сделанные из рельсов, расположены на всех магистралях, ведущих в Петербург... Противотанковые рвы глубиной в полтора метра и шириной в пять с половиной метров тянутся на южной окраине Петербурга... через Автово 2, Среднюю Рогатку и до Витебского вокзала... Северный берег Черной речки сильно срыт — для того чтобы использовать реку как противотанковое сооружение...

...У Рыбацкого расположено большое количество дотов...

...Съемка с воздуха подтвердила наличие оборонительных сооружений на Обводном канале...

...Продовольственное положение города... совершенно определенно ухудшилось...

...Неполные, к сожалению. На площади Жертв Революции расположены восемь зенитных орудий, пять к северу от памятника и три — к югу от него. Две батареи тяжелых орудий (240 мм) по четыре орудия в каждой находятся в саду артиллерийского училища. Точка L10...

...Не только предприятия, а также мосты и канализация заминированы и подготовлены к взрыву. Центральное управление всеми этими работами осуществляется...

...Завод «Электросила» разрушен частично и может продолжать работу, пусть и не в полном объеме.

...Эпидемия оспы, ставшая еще одной причиной многочисленных жертв среди детей.

...Дивизия Бондарева, которая отличилась в боях, получает дополнительный паек...

Слава, теряя последние силы, даже не из-за открытой раны, а от понимания того, что не попасть ему в желанный пункт «М1», тупо смотрел на тиснение пряжки ремня последнего из убитых эсэсовцев: «Gott mit uns» (Бог с нами). Ему повезло последний раз в жизни, когда дверь командного пункта открылась сама и выглянувший очкарик был сбит им с ног и зарезан, а Слава, вкатившись внутрь — идти он уже не мог, разумно затворил за собой прочную дверь. Он увидел человека средних лет в генеральской форме, который абсолютно спокойно смотрел на вкатившийся обрубок.

— Оружие есть? — спросил Слава на чужом языке, но немецкий генерал не собирался отвечать ему.

Слава подполз ближе и вытащил из кармана хладнокровного немца дамский браунинг, успев скользнуть глазами по сентиментальной надписи. Абсолютное спокойствие большого чужого военачальника очень разозлило Славу Песьякова, придало сил, и он сумел подняться на ноги.

— Вам будет сейчас очень больно, — пообещал он, но хорошо владевший собой немец презрительно улыбнулся.

— А вот это зря, — сказал Слава, будто именно улыбка врага решила все, и всадил штык в живот немца.

Эсэсовский генерал держался хорошо, сколько мог, пока Слава поворачивал металл в его теле, всматриваясь в его глаза.

Наконец немец не выдержал, глаза его дрогнули, и Слава увидел, что лицо генерала приобрело черты, сходные с лицами людей, которых он видел в Ленинграде. Только когда немец зарыдал от немыслимой боли и попросил: «Не надо, не надо, пожалуйста», Слава прикончил генерала.

— Какой... хороший пулемет, — одобрительно сказал он покойнику, — французский, что ли... да... «Точкис». Только в книжке и видел.

Поудобнее устроившись с технологичным пулеметом у огневого отверстия, он ждал возвращения немцев, погубивших его товарищей.

Титры: «На протяжении всех девятисот дней блокады в Ленинграде производились новейшие типы оружия, танки КВ, «катюши», подводные лодки, лекарственные препараты. Всего в Ленинграде и его окрестностях погибло свыше одного миллиона человек, а военных и гражданского населения вместе, по оценкам отечественных и зарубежных исследователей, больше полутора миллионов. Точную цифру установить не удастся никогда.

Блокада города была прорвана примерно через два года после описываемых событий — 27.1.1944. Последний воздушный налет на Ленинград, вернее, попытка его осуществить, датируется 4 апреля 1944 года.

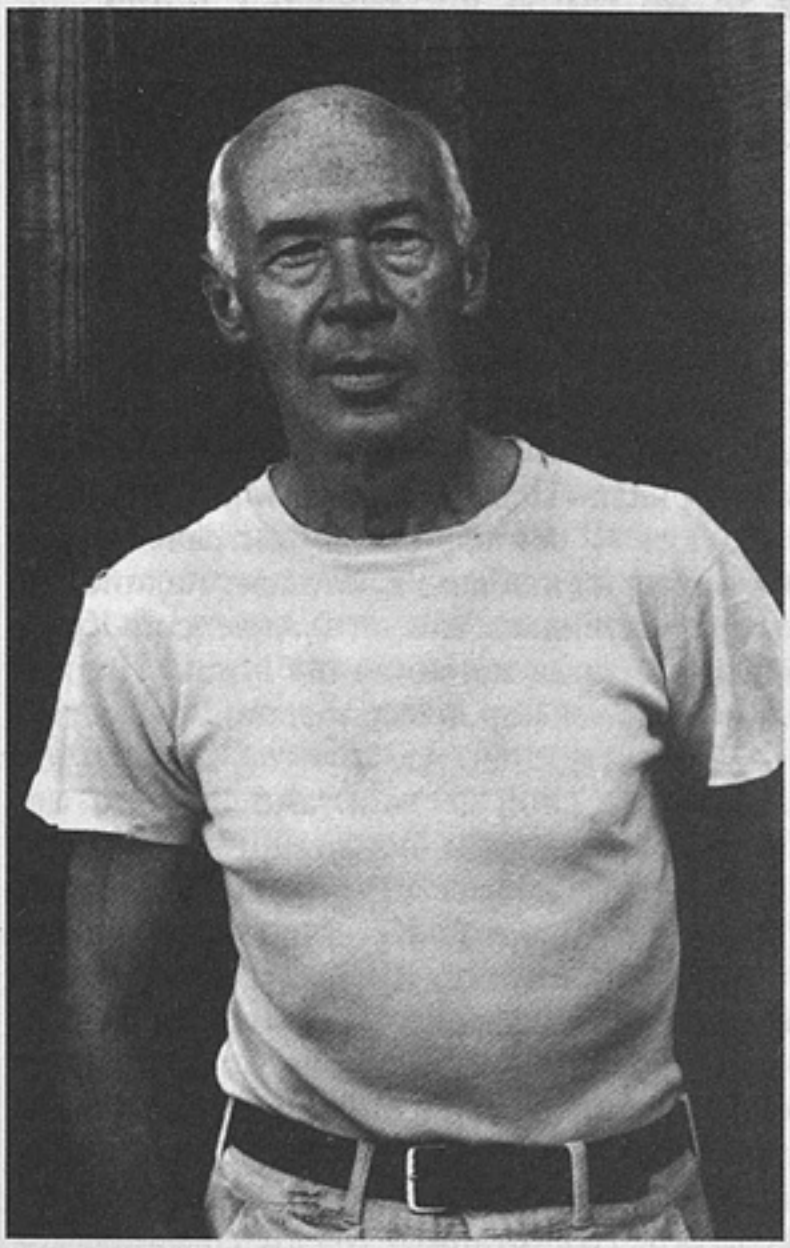
Смерть генерал-майора Ланселя не стала поворотным пунктом в истории освобождения Ленинграда, но дерзость, с которой был уничтожен любимец фюрера, потрясла нацистских солдат и офицеров группы «Север», окружившей город.

Имен тех, кто осуществил операцию, история не сохранила».

ГЕНРИ МИЛЛЕР

Биг-Сур и апельсины Иеронима Босха

ГЛАВЫ ИЗ КНИГИ



Генри Миллер в середине 50-х годов, в пору создания «Биг-Сура»

Апельсины и прочие плоды триптиха Иеронима Босха «Тысячелетнее царство», иначе называющегося «Сад радостей земных», символизируют райское блаженство. Генри Миллер увидел в этом творении великого мастера выражение собственных чувств по отношению к Биг-Суру — земному раю на берегу Тихого океана.

Миллер поселился в Биг-Суре в 1944 году и прожил там восемнадцать лет, первые два года — в хлипком домишке на вершине скалы, на шестьсот метров возвышающейся над океаном. Конечно, этот рай имел свои недостатки, в том числе и прозаического свойства: Миллер был уже знаменит, а бедствовал по-прежнему. Но, в конце концов, для Миллера это действительно были «райские недостатки, если хотите», и хотя возраст и болезни заставили писателя в последние годы жизни переехать в более благоустроенный Пасифик-Пэлисейдс в той же Калифорнии, он навсегда остался в Биг-Суре, завещав развеять над ним свой прах.

Герои этой книги, написанной в жанре философского и автобиографического эссе, — во-первых, сам Биг-Сур, эти две сотни километров изрезанного скалистого калифорнийского побережья, где человек среди природы, «подавляющей своей мощью и величием», «держащей последний рубеж обороны» перед наступающим «прогрессом», «чувствует себя открытым — не только стихиям, но взору Бога», и, во-вторых, окружавшие там Миллера люди. В 1950—1960-е годы это в ту пору малодоступное и потому малонаселенное место стало, как и вообще Калифорния, Меккой для людей искусства, в частности битников, и тех, кто просто искал свободной и независимой жизни, бежал от современной цивилизации, «духовным заповедником для немногих светлых личностей». Появление Миллера в Биг-Суре дало толчок возникновению там колонии художников, для которых он был «главным пророком». Перед читателем проходит целая галерея

Публикуется по: M i l l e r Henry. Big Sur and the Oranges of Hieronymus Bosch. NY., 1957.
Полностью книга выходит в издательстве «Вагриус».

портретов колоритных личностей. Это и соседи Миллера по поселку Андерсон-Крик, поэты и писатели, известные, безвестные и вовсе не написавшие ни единой строчки, музыканты, художники — профессионалы и одержимые любители, современные святые, достигшие просветления, мудрые дети и наивные взрослые, удивительные личности, гении, чудаки и, наконец, такие, кто вообще не поддается определению, а также его бесчисленные корреспонденты со всех концов света. Писатель не только дает глубокие и психологически точные их портреты, но ведет со всеми ними диалог, затрагивая такое количество тем, что потребовалась бы не одна страница, чтобы их перечислить.

Биг-Сур заронил в Миллера идею Утопии, идеального общества людей-творцов, подобно тому как некогда то же самое произошло с Генри Торо на Уолденском озере. В свою очередь, Миллер обессмертил Биг-Сур в этой книге, одной из лучших в его творчестве, основное послание которой — искать внутри себя, в свой душе, собственный рай.

Валерий Минушин

Шайка из Андерсон-Крик

«Боль была невыносимой, но я не хотела, чтобы она прекращалась: она была, как опера, грандиозна. Она озаряла вокзал Гранд Сентрал, как пламя Судного дня».

В 1945 году издательство лондонского журнала «Поэтри» выпустило тоненькую книжечку стихов Элизабет Смарт, называвшуюся «У вокзала Гранд Сентрал я сидела и плакала». Это очень необычная книжка, «история любви», как гласит надпись на обложке. Любовь эта, вдохновившая автора, случилась здесь, в Андерсон-Крик. Книжка, должно быть, была написана примерно тогда же, когда и «Чужак» Лилиан Бос Росс, спрос на которого будет существовать до тех пор, наверное, пока существует Биг-Сур.

«Все здешние легенды повествуют об актах кровной мести и самоубийстве, невероятной провидческой способности и сверхъестественном знании», — пишет Элизабет Смарт. Она, верно, имела в виду сюжетные поэмы Робинсона Джефферса. Когда Эмиль Уайт добрался — через Юкатан — до Андерсон-Крик (в 1944 году), там не было ни одного художника, а хибары каторжников стояли пустые, даже крысы из них ушли. Ни о какой кровной мести, ни о каких револьверах, поножовщине, самоубийствах и речи не шло: на всем побережье царил покой. Война подходила к концу, заглядывали бродяги. Вскоре появились длинноволосые художники, и опять возобновились несчастливые романы. Ночью, под шум ручья, мчащегося к морю, утесы и валуны пугали зыбкими, сродни галлюцинации, вариантами грозящих бедствий, что сообщало этим местам пряную остроту. В считанные годы здесь вновь собралась колония бродячих художников; легенды возродились, только они больше не были кровавыми.

Лачуга Эмиля Уайта — лачуга в буквальном смысле! — стояла близ шоссе, скрытая от глаз проезжих высокой живой изгородью, нестриженой и заросшей дикой розой и пурпурным вьюнком. Как-то в полдень мы присели с ним в тени этой изгороди, чтобы перекусить. Я помогал ему разгрести грязь в его халупе, мрачной, провонявшей крысиным дерьмом, с плесенью по стенам от сырости. Маленький столик с нашим кофе и сэндвичами стоял в одном-двух футах от обочины. Вскоре рядом с нами остановилась машина, из которой вышли мужчина и женщина. Бросив полдоллара на столик, мужчина заказал кофе и сэндвичи, он всерьез решил, что мы держим придорожное кафе.

В те дни, когда Эмиль умудрялся прожить на семь долларов в неделю, я постоянно убеждал его, что он может заработать кое-какую мелочь, предлагая проезжим кофе и сэндвичи. Закусочных вдоль шоссе было мало, и расположены они были редко; а от бензоколонки до бензоколонки вообще пятьдесят миль. Много раз Эмиля вытаскивали из постели в два или три утра туристы, которым нужны были бензин или вода.

Потом в наши края начали один за другим забредать люди искусства: поэты, художники, танцоры, музыканты, скульпторы, романисты... Все без гроша за душой, пытающиеся питаться одним воздухом, жаждущие самовыражения.

До этого времени единственным писателем, которого я тут встречал, кроме Лилиан Росс, была Линда Сарджент. У Линды было все необходимое, чтобы стать писателем, кроме одного, но незаменимого качества — уверенности в собственных силах.

Больше того, она страдала эргофобией — болезнью, распространенной среди писательской братии. Роман, над которым она работала долгие годы, был, к несчастью, уничтожен пожаром (заодно спалившим и дом) вскоре после того, как она его закончила. Когда я гостил у нее, она показывала мне рассказы и повести, какие завершенные, какие нет, но все замечательные. Герои их были по большей части жители Новой Англии, которых она знала девчонкой. Эта Новая Англия больше походила на Биг-Сур из легенд — полная всяческого насилия, ужаса, инцеста, несбывшихся мечтаний, отчаяния, одиночества, безумия и разочарования. Линда рассказывала эти истории с каменным равнодушием к чувствам читателя. Ее проза была сочной, тяжелой, как бархат, и стремительной, как бурный поток. Все богатство языка было в ее распоряжении.

Норман Майни был — и остается по сию пору — «еще одним многообещающим писателем», как любят выражаться издатели. Он, конечно, был больше, чем просто «многообещающий писатель». Он обладал задатками фон Мольтке, Большого Билла Хейвуда, Кафки и Брийа-Саварена. Я впервые встретился с ним в доме Кеннета Рекрота в Сан-Франциско. Он сразу поразил меня. Я почувствовал, что этот человек прошел через глубочайшие унижения. Тогда я воспринимал его не как писателя, а как стратега. Военного стратега. «Потерпевшего поражение» стратега, который теперь сделал полем своей битвы жизнь. Таким был для меня Норман — невероятный Норман, которого я мог, да и сейчас могу, слушать бесконечно.

Год или два спустя после первой нашей встречи он появился в Биг-Суре с женой и ребенком, полный решимости написать книгу, которая вызревала в нем уже несколько лет. Не помню сейчас название той книги, которую он наконец завершил в Лусии, но помню ее аромат. Вполне возможно, что она называлась «Невыразимый ужас этой созданной человеком Вселенной». Название было безупречно, вот только о самой книге нельзя было этого сказать. Жесткая, безжалостная и неумолимая — хтоническая драма, отражающая снящийся кошмар нашего бодрствующего мира.

Ну и попотели же мы над той книгой! Я говорю «мы», потому как, написав примерно половину, Норман стал частенько заходить ко мне за, так сказать, инъекцией. Духовной, разумеется. Стратег в нем вышел на первый план. Оказавшись в патовой ситуации, он призвал на помощь все свое военное искусство — иначе я не могу это назвать. Его армия застыла в красивом порядке, полководческий гений не изменил ему, победа была почти у него в руках, но он не мог сделать или, вернее, решиться сделать ход, который принес бы ему победу в решающей схватке.

Я еще не прочел и строчки из его книги, да и он, по правде сказать, не дал себе труда обрисовать в общих чертах ее сюжет. Он говорил о ней так, словно это было сусло. Он не желал, чтобы ему помогали варить пиво: чего он хотел, так это понять суть процесса брожения. Здесь я должен пояснить, что Норман принадлежал к тому типу писателей, которые пишут в час по чайной ложке: фразу к фразе, строчку к строчке, продвигаясь вперед осторожно, с оглядкой, мучительно трудно. Общая картина ему была ясна и, наверное, хранилась в клетках его мозга, разбитая на геометрически правильные фрагменты, но писать удавалось только судорожными рывками, выдавливая слова по капле. Он не мог понять, почему то, что переполняет его до краев, не изливается потоком. Наверное, он неправильно понимает процесс творчества. Наверное, нужно не взвешивать (на критических весах) каждое слово, а писать без оглядки и все, что придет в голову. Каким образом я умудряюсь писать так быстро и так свободно? Чего он боится, себя или сказанного им? Не следует заботиться о том, хорошая книга получится или плохая. Нужно лишь писать, забыв обо всем. Писать, писать, писать...

Живи Норман в Европе, сомневаюсь, что ему пришлось бы прилагать столько усилий, чтобы выразить себя. Во-первых, там его легко могли бы понять. Его смиренность была неподдельной и трогательной. Чувствовалось, что он создан для чего-то большего, что писать он начал от отчаяния, после того как все другие пути оказались закрыты. Он был слишком искренен, слишком честен, слишком правдив, чтобы когда-нибудь иметь успех у публики. Он был настолько цельной личностью, что, по правде сказать, внушал страх и подозрение.

После нескольких неудачных попыток он перестал предлагать книгу издателям. Вскоре он потерял работу в Лусии и вынужден был вернуться в большой город. Потом я узнал, что он устроился сторожем в Калифорнийский университет в Беркли. Работа была ночная, так что он мог писать днем. Время от времени он приходил послушать лекцию. Забавно думать, что наш скромный сторож, возможно, обладал куда более обширными познаниями в математике, истории, экономике, социологии и литературе, чем те профессора, чьи лекции он иногда слушал. Я частенько думал: какую замечательную лекцию об искусстве быть сторожем мог бы он прочесть. Ибо за

что бы Норман ни брался, все становилось искусством. В глазах людей практичных это было главным его недостатком — подобное упорство в стремлении все превращать в искусство.

На мой взгляд, совершенно не важно, станет Норман Майни признанным писателем или нет. Важно, что среди нас все еще встречаются подобные американцы.

Кто мог писать с необычайной легкостью, так это Уолкер Уинслоу. До появления в Биг-Суре Уолкер под разными именами опубликовал несколько книг. Еще он написал гору стихов. Но по-настоящему его талант раскрылся, когда он принялся за автобиографический роман «Если человек сумасшедший», который позже опубликовал под псевдонимом Гарольд Мэйн. Каждый день он писал по пятнадцать-двадцать, а то и по тридцать страниц. С рассвета до заката стучал на машинке. Не притрагивался к спиртному все те несколько месяцев, что потребовались ему для написания романа. Литрами пил кофе и выкуривал по нескольку пачек в день. А закончив, еще много работал, главным образом, сокращая роман, убирая лишнее. Пока он трудился над романом, ему поступали многочисленные предложения от издателей. Как помнится, одно время он пытался работать сразу над тремя книгами.

Но, как и в случае Нормана, писательство стояло у него на втором месте. Люди — вот что больше всего занимало Уолкера. Большую часть своей жизни он был бродягой, босяком, бездомным, бичом. С душой святого. Если он сам не был в беде, то помогал другим. Никакие расстояния не смущали его, когда надо было прийти кому-то на помощь: он был настоящей опорой слабому и больному. Писание книг для Уолкера было чем-то вроде антракта. Он, конечно, не Горький, хотя в другом обществе, более чутком и восприимчивом, более терпимом, более «благоговейном» к неудачникам и несчастным, мог бы стать еще одним Горьким. Несомненно, Уолкер не хуже Горького знал и понимал каждого, кто оказывался на дне. Он так же знал и понимал Джона Ячменное Зерно, как никто из писателей. Писательство ему давалось и дается легко, ему лишь трудно утолить неуемную жажду жизни.

Пол Ринк, ближайший мой сосед, — неудачник. Он написал свой роман, который нигде не хотят принимать — двадцать пять издателей возвратили рукопись. «Слишком хорошо!» «Слишком то, слишком сё». Несколько раз он переписывал свой опус, и совершенно напрасно, по моему мнению. Один издатель согласится принять роман, если он сократит первую часть, другой — если он изменит конец, третий обещал «рассмотреть» книгу, если Пол еще поработает над вот этим персонажем, над вот этим эпизодом, и над этим, и над тем. Пол, верящий, что они желают ему добра, изо всех сил старается влезть в смирительную рубаху — и чтобы при этом не изменить себе. Безнадежная задача! Никогда, никогда не следует делать того, что просят издатели. Спрячь свою рукопись, напиши другую, потом еще и еще. Когда они наконец признают тебя, швырни им снова первую. Они скажут: «Почему ты никогда не показывал нам *этой* вещи? Это шедевр!» Редакторы частенько забывают, что́ они уже читали или что́ отвергали. «Это кто-то другой читал рукопись, но не я», — скажут они. Или: «Тогда издательство придерживалось иной политики». У издателей семь пятниц на неделе. Впрочем, бесполезно говорить писателю, первую книгу которого все же приняли, что редакторы и издатели — идиоты и так же не способны оценить стоящую вещь, как остальные смертные, что их не интересует литература per se[1], что их критерии столь же непостоянны, как пески пустыни. *Где-нибудь, как-нибудь, когда-нибудь* да издадут, рассуждает автор. Господи Всевышний! «Только наступление!» — как говорит Рембо.

Неподалеку от Литл-Сур-Ривер, в ветреной бухте — собачье место! — на большой животноводческой ферме работает сторожем Эрик Баркер, английский поэт. Плата грошовая, работа легче легкого, полно свободного времени. По утрам он ныряет в ледяной горный поток, под вечер — в море. Время от времени отражает набеги рыбаков, охотников, пьяных и угонщиков скота, главным образом. Божественно, если бы только не бешеный ветер, который дует там не переставая двадцать четыре часа в сутки и девять месяцев в году.

Эрик писал стихи, ничего, кроме стихов, уже двадцать пять лет. Он хороший поэт. Скромный, без амбиций, не пробивной. Такие люди, как Джон Каупер Поуис и Робинсон Джефферс, высоко ставят его творчество. Не далее как несколько месяцев назад Эрик получил признание, выразившееся в форме премии. Пройдет, наверное, еще двадцать пять лет, прежде чем он получит следующую. Эрика, похоже, это не трогает. Он умеет жить в мире с собой и с ближними. Когда его посещает вдохновение, он пишет под его диктовку. Если вдохновения нет, его это не волнует. Он поэт и живет как поэт. Мало кто из писателей способен на это.

---

[1] Как таковая (*лат*).

Хью О'Нилл тоже поэт. Он уже несколько лет живет в Андерсон-Крик. Живет, я бы сказал, чуть ли не в полной нищете. При этом всегда безмятежен, иным я его не видел. Как правило, молчалив; изредка это мрачное молчание, но обычно — не убийственное, а располагающее. До того как приехать в Биг-Сур, О'Нилл не знал, что такое ручной труд. Это был типичный ученый. И вдруг, без сомнения, в силу необходимости, он обнаружил в себе способности, каких сам не ожидал. Он даже стал наниматься плотником, водопроводчиком, каменщиком. Клал камины соседям; некоторые отлично работали, некоторые нещадно дымили. Но все были красивы, просто на загляденье. Потом он занялся огородом — выращивал овощи таких исполинских размеров, что мог бы накормить всю колонию в Андерсон-Крик. Он удил рыбу и охотился. Гончарил. Писал картины. Научился ставить заплаты на штаны, штопать себе носки, гладить одежду. Никогда еще не встречал я поэта, столь преуспевавшего в практических делах, как Хью О'Нилл. И при этом он оставался нищим. Оставался из принципа. Он повторял, что ненавидит работать. Но не было более неутомимого, более усердного труженика, чем этот самый Хью О'Нилл. Что он ненавидел, так это серенькую жизнь, тоскливую бессмысленную каторгу изо дня в день. Он предпочитал голодать, но не присоединяться к общему стаду. И он умел голодать так же красиво, как работать. И делал это с видом снисходительным, почти как если бы хотел показать, что голодание — это просто-напросто такая забава. Казалось, он питается одним воздухом. Он и ходил так, словно ступал по воздуху. Движения его были быстры и бесшумны.

Подобно Харви, он умел анализировать книги увлекательно, тонко и глубоко, как профессиональный лектор. Поскольку он был ирландец, предмет обсуждения мог в его преломлении приобрести совершенно фантастические качества. Приходилось возвращаться к роману, о котором он рассуждал, и перечитывать его, чтобы убедиться, что в нем от Хью О'Нилла, а что от автора. Таким же образом он подавал и собственные истории — я имею в виду истории из его жизни. Каждый раз он рассказывал их по-другому. Лучшие из них были о войне, о его пребывании в немецком плену. По тону и духу эти истории очень напоминали «Людей на войне» Андреаса Лэцко. Упор в них делался на то, каким смешным — и великим — может быть человек даже в самых трагических обстоятельствах. Хью О'Нилл всегда смеялся над собой, над трудными ситуациями, в которые попадал. Как будто все это случалось не с ним, а с кем-то другим. Даже в Германии, в плену, в изодранной одежде, голодный, раненый, полуослепший, он находил в жизни забавные, гротескные, смешные стороны. В нем не было ни капли ненависти. О своих унижениях он рассказывал так, словно ему было жаль немцев, жаль за то, что, будучи всего-навсего людьми, они оказались поставлены в такое положение.

Но изложить эти истории на бумаге у Хью О'Нилла никак не получалось. Хотя материала у него было достаточно, чтобы написать (по крайней мере) еще один великий военный роман. Он все обещал написать эту книгу, но так и не написал. Вместо того он писал рассказы, эссе, стихи, но ничего из этого не могло сравниться с теми историями, которые совершенно покорили нас. Война оставила в нем свой неизгладимый след; после нее нормальная жизнь казалась ему бесцветной и бессмысленной. Он с удовольствием писал всякую безделицу. Ему нравилось транжирить время, и мне доставляло удовольствие наблюдать, как он это делает. Почему, в конце концов, он непременно должен был писать? Или писательство не доставляет тех же мучений, какие доставляют людям другие занятия, людям, которые кладут жизнь на то, чтобы колеса продолжали вертеться?

Одно время у него была ирландская арфа. Он прекрасно смотрелся с ней. Он смотрелся бы еще лучше, когда бы пошел бродить с нею по земле, распевая свои песни, рассказывая свои истории, здесь чиня изгороди, там мостя дорожку, ну и так далее. Он был из тех, кого ничто не берет — такой беззаботный, такой беспечный, такой равнодушный к остальному миру! Какая жалость, что наше общество не позволяет человеку жить, как он хочет, и вознаграждает его — черствой коркой и наперстком виски — за то, что ни при каких обстоятельствах он не падает духом.

Кто-то относится к этому спокойно и продолжает делать свое дело, кто-то мучается сам и превращает жизнь жены и детей в сплошной ад, кому-то это стоит громадных усилий, кому-то достаточно открыть кран — и из него просто хлещет, кто-то начинает, но не может закончить, а кто-то кончает, не начав. На долгой дистанции все это, думаю, не имеет большого значения. Во всяком случае, для издателей и еще меньше для бесчисленной читающей публики. Пусть мы не дали Горьких, Пушкиных и Достоевских, но мы дали Хемингуэев, Стейнбеков и Теннесси Уильямсов. Так что никто не страдает. Кроме литературы. Стендаль написал «Пармскую обитель» мень-

ше, чем за шестьдесят дней; Гёте потребовалась вся жизнь, чтобы закончить «Фауста». Комиксы и Библия продаются лучше любой из этих книг.

Иной раз я получаю письмо от Жоржа Сименона, одного из самых плодовитых среди живущих авторов и лучшего в своем жанре. Когда он приступает к работе над очередной книгой — для него это задача на несколько недель, — он извещает друзей, что некоторое время не сможет отвечать на письма. Порой я говорю себе, как замечательно было бы написать книгу всего за несколько месяцев. Как это чудесно, извещать всех и каждого, что ты на какое-то время «отключаешься»!

Но вернемся на наш невольничий берег... Родж Рогавей был, похоже, из тех, кому море по колено. Он обретался в пустующей школе неподалеку от Кренкел-Корнерс; он жил там с разрешения Бена Бьюфано, который, в свою очередь, получил разрешение от властей устроить себе в школе мастерскую.

Рогавей был высокий малый, гибкий, словно гуттаперчевый, добродушно-веселый и с виду типичный моряк. После того как их корабль взлетел на воздух, торпедированный подлодкой, он серьезно страдал кишечником. Он был так счастлив, получив абсурдно крохотную пенсию, которая дала ему возможность заниматься живописью, что, уверен, не стал бы жаловаться, если б взрывом ему не только кишки повредило, но и оторвало ноги. Он был превосходным танцором и превосходным художником. Обожал что-нибудь свинговое, вроде «Остановимся только в Буффало», и когда шел в танце, вихляясь и косясь (плотоядно) на партнершу, был похож на Приапа, у которого в заднице засели осколки снаряда.

Рогавей выдавал в день по законченной картине, иногда по две или по три. Но ни одной, похоже, не был доволен. Тем не менее продолжал писать, день за днем, со все возраставшей скоростью, веря, что в один прекрасный день создаст шедевр. Когда кончались запасы холста, он писал поверх картин, законченных месяц назад. На его полотнах присутствовали радость и музыка. Может, они не тянули на большее, чем упражнения непрофессионала, но халтурой они не были.

Интересно было то, где он занимался этими своими «упражнениями». Он мог бы работать в помещении школы — места там вполне хватало, — но у Роджа была семья: жена и двое детей, один совсем еще младенец, и дети доводили его до белого каления. Каждый день с утра пораньше он выбирался на незаметную тропку позади школы, которая через несколько сот ярдов приводила его к некоему подобию сарайчика. Укромная эта хибара, которую Родж соорудил на скорую руку, позже служила Бьюфано для его медитаций. Кто бы ни шатался по холмам, ему и в голову не могло прийти, что здесь, в зарослях кустарника, находится это аскетическое логово с китайской живописью по шелку на стенах, с тибетскими свитками, индейскими фигурками доколумбовой эпохи и тому подобными вещами, которые Бьюфано собрал в своих путешествиях. И уж тем более никто бы не подумал, что какой-нибудь художник, особенно такой дылда, как Рогавей, приспособился работать в этой низенькой конуре. Коротышка Бьюфано и тот вынужден был проделать дыру в стене, чтобы можно было вытянуть ноги, когда он устраивался вздремнуть.

Даже теперь я вижу Рогавея, возбужденного, как всегда, когда он работал над новым холстом. Чтобы окинуть холст оценивающим взглядом, ему приходилось делать шаг назад, на улицу. Когда он снова ступал внутрь, то ничего не видел, кроме черноты. В таком вот экстатическом состоянии, постоянно отступая в раскрытую дверь, он то попадал ногой в лужу дегтя, то падал задом в заросли ежевики и крапивы. Но все ему было нипочем. Шипы и жгучая крапива лишь подстегивали его, заставляя быстрей работать кистью. Единственной заботой Рогавея было успеть сделать как можно больше, пока достаточно светло.

По вечерам он расслаблялся. Если не с кем было откупорить бутылочку вина и послушать музыку, он пил и танцевал в одиночестве. Вино ему было противопоказано; он пил, потому что ничего лучшего позволить себе не мог. Достаточно было стакана, чтобы он пришел в хорошее настроение. Иногда он танцевал, стоя на одном месте, и только гуттаперчевые его конечности тряслись, как сардина с вынутым хребтом. Порой он становился настолько развинченным, что походил на осьминога, корчащегося в экстазе.

У Рогавея была навязчивая идея найти место, где климат еще теплее, где в океане можно купаться, а валютный курс позволял бы жить на еще меньшие гроши, чем те, на которые он жил в Биг-Суре. Однажды он отправился в Мексику, прожил там примерно с год, потом перебрался на Майорку, оттуда на юг Франции, затем в Португалию. Последние годы он жил — и, известное дело, писал картины! — в Таосе, который расположен, во всяком случае, далеко от любого океана, где погода зимой гнусная и где полно туристов. Верно, Родж уговорил индейцев разрешить ему ис-

полнять вместе с ними танец змеи. Другой причины, почему он там остался, не могу придумать.

В нашей хижине в Андерсон-Крик, где имелась такая роскошь, как туалет, мы какое-то время вынуждены были обходиться без музыки, поскольку у нас не было ни радио, ни патефона. Это не мешало Гилберту Нейману, еще одному писателю и нашему близкому другу, слышать музыку. Я хочу сказать, слышать музыку *наших* мест. Каждый, кто устраивается здесь жить, первое время слышит что-то свое. Одни слышат симфонии Бетховена, другие — военные оркестры, некоторые слышат голоса, а кто-то — стенания и вопли. Особенно те, кто живет неподалеку от ручья в каньоне, где рождаются эти жуткие, тревожащие душу звуки. Гилберт с женой и дочерью занимали большой дом, когда-то принадлежавший Варда. (Варда переделал гостиную в танцевальный зал, который служил еще и прекрасной бильярдной.) Но, как я уже говорил, Гилберт уверял, что музыка доносится из *нашего* дома, который находился в доброй сотне ярдов от его. В основном это происходило по ночам, что ему крайне досаждало, поскольку он плохо спал. Пил он тоже неумело, но в это я не стану углубляться. Когда я спрашивал его, что за музыку он слышит и какого рода, он отвечал: «Да ту пластинку Вареза». Что он имел в виду — «Ионизацию», «Плотность 21.5», «Октандр» или «Интегралы», — я так и не понял. «Знаешь, — говорил он, — это та вещь, где всякие китайские барабаны, бубенчики, бубны, гонги, цепи и прочее дерьмо». Гилберт разбирался в музыке, преклонялся перед Моцартом и в минуты душевного покоя любил слушать Вареза. Где бы они ни жили, а они постоянно выбирали для житья какое-нибудь странное место, у них в доме всегда были груды пластинок. В Банкер-Хилл (Лос-Анджелес), месте столь же потустороннем, как Милуоки, они частенько голодали, зато всегда слушали музыку. Когда они поселились в маленьком зеленом домишке в Беверли-Глен (на окраине Голливуда), Гилберт натирал себя оливковым маслом и, укрывшись в кустах за домом, принимал солнечные ванны. Музыка гремела во всю мощь: Шостакович, «Гаспар из Тьмы», квартеты Бетховена, Вивальди, фламенко, кантор Розенблатт и так далее. Часто соседи просили его сделать музыку немного потише. Когда он работал над книгой — в гараже, — музыка звучала не переставая. (Он садился за работу в полночь, а заканчивал на рассвете.)

Книга, которую он написал в Беверли-Глен — «У каждой страны свой тиран», — была принята и опубликована нью-йоркским издательством вскоре после того, как он поселился в Биг-Суре. Причем это была великолепная книга, хотя соседи сильно расходились во мнениях относительно ее достоинств и недостатков. Что до меня, то мне не доводилось читать лучшего романа о Мексике. Во всяком случае, теперь Гилберт работал над второй книгой, «Преисподняя». Вот тогда-то, когда он перестал работать по ночам и трудился только днем, музыка — призрачная музыка — и начала его донимать. Конечно, он пил при этом. Садился за письменный стол, что называется, ни в одном глазу, а к концу работы в глазах у него двоилось. Возвращаясь в нормальное состояние, Гилберт становился — не могу подобрать более подходящего слова — *очарователен*.

Трезвый, Гилберт ходил, как индеец, бесшумно, неутомимо, стремительно. Пьяный, он петлял, как человек, находящийся в состоянии транса, или лунатик, который идет по краю пропасти неверной походкой, оступаясь, балансируя, качаясь, но никогда не падая. Когда он находился в подобном состоянии, речь его была под стать его походке. Он буквальным образом продирался сквозь тему своих рассуждений — о Леопарди, тантрах или Поле Валери, к примеру, — совершая опасные обходные маневры, преодолевая немысли-

Первое пристанище Генри Миллера в Биг-Суре

мые преграды, возвращаясь назад по своим же следам, падая и вновь поднимаясь, переходя на язык глухонемых, когда не хватало дыхания или слов... Он мог вернуться точно в то место, где остановился — начав свое пространное замечание в скобках, — и час, и два назад. То есть вернуться к фразе, прерванной на полуслове, и закончить ее. Порою он замолкал на всем лету и, забыв о нас, его слушателях, погружался в медитацию. Со времен жизни в Колорадо у него появилась привычка постоянно ожидать некие послания. Послания эти всегда были от мамы Кали, как он называл ее. Иногда мама Кали являлась ему собственной персоной как раз в тот момент, когда он подцеплял на вилку бобы, и он замирал в трансе, не донеся вилку до рта и не сводя с нее обожающего взгляда.

Это была лишь одна — гротескная — черта Гилберта, ни в коей мере не умалявшая его очарования. Другая выдавала в нем вечного студента. Будучи специалистом по романским языкам, он свободно владел французским, испанским и итальянским. Его переводы с французского — Валери, Бодлера, Верлена, Рембо, Фернандеса — были великолепны. Он первый в нашей стране перевел пьесы Лорки. Их популярность у нас началась именно с его перевода «Кровавой свадьбы». Переводил он та же Рамона Сендера, может быть, величайшего из романистов поколения Лорки. Самым большим достоинством переводов Гилберта было не только глубокое знание испанского и французского языков, которое он продемонстрировал, но, что куда важнее, прекрасный родной язык. Хотя я не думаю, что у него есть опубликованные переводы с итальянского, он часто говорил со мной о таком писателе, как Джакомо Леопарди. Трудно сказать, о ком он отзывался с большим пылом, о Леопарди или о семействе Дузе. А еще он с трогательным увлечением говорил о Чарли Чаплине и Джоне Гилберте, особенно о последнем, о его игре в «Плоти и дьяволе».

Тут я должен заметить, что Гилберт начал свою карьеру, кажется, в Колорадо актером на роль молодого человека. А может, это было в Канзасе. Гилберт смертельно ненавидел Канзас. Он там родился и вырос, но по его рассказам об этом штате невозможно было понять, когда это было, в нынешней его инкарнации или предыдущей. Актерская закваска сидела в нем крепко, и даже во времена его жизни в Андерсон-Крик в нем проскальзывали повадки человека, умеющего привлечь внимание публики. Они проявлялись, когда он трезвел, тогда в его голосе появлялась уверенность, тогда он надевал костюм в черно-белую клеточку, напомаживал волосы, клал в нагрудный кармашек слегка надушенный платок, наводил глянец на башмаках, потягивался, расправляя мышцы, и вальяжно расхаживал по воображаемому помосту воображаемой бильярдной, где проводил воображаемые часок-другой с Падеревским. Когда он вновь обретал форму, то обычно возвращался к незаконченному разговору о том, как несравненно хороши Селин, Достоевский или Вассерман. Ежели он был настроен саркастически, то брался за Андре Жида и топил его в ванне с серой и аммиаком. Однако я несколько отвлекся...

Музыка! Как-то ночью, часа в два, дверь нашей хибары с треском распахнулась, и не успел я сообразить, что происходит, как кто-то яростно вцепился мне в горло. Сомнений не было — это не сон. Потом голос, пьяный голос, который я сразу узнал, рыдающий и жуткий, проорал мне в ухо:

— Где эта проклятая штуковина?

— Какая штуковина? — прохрипел я, пытаясь расцепить пальцы, сомкнувшиеся вокруг моего горла.

— Радиоприемник! Где ты его прячешь?

Он отпустил меня и бросился обшаривать дом, расшвыривая все вокруг. Я вскочил с кровати и попытался его утихомирить.

— Ты ведь знаешь, у меня нет радио! — кричал я. — Что с тобой происходит? Какая муха тебя укусила?

Не слушая меня, он продолжал искать, разбрасывая вещи, яростно отдирая ногтями обои, круша посуду и кухонную утварь. Ничего не найдя, он вскоре остановился, все еще сыпля яростными проклятиями. Я уже думал, что он повредился умом.

— В чем дело, Гилберт? Что случилось? — говорил я, держа его за руку.

— *В чем дело?* — завопил он, и я даже в темноте почувствовал, как он прожигает меня взглядом. — *В чем дело?* Сейчас узнаешь, идем!

Он схватил меня за руку и потащил на улицу.

Пройдя несколько ярдов в сторону своего дома, он внезапно замер и, вцепившись в меня, крикнул:

— *А теперь?* Теперь ты слышишь?

— Что я должен слышать? — спросил я невинно.

— *Музыку!* Я просто с ума схожу: одна и та же музыка все время.

— Может, это в *твоем* доме она играет, — предположил я, хотя был совершенно уверен, что музыка звучит в нем самом.

— Сейчас ты узнаешь, где она играет, — сказал Гилберт, ускоряя шаг и таща меня за собой, как дохлую лошадь.

Я слышал, как он, шумно дыша, что-то бормочет о моем «коварстве».

Подойдя к своему дому, он бросился на колени и принялся шарить, по-собачьи принюхиваясь, в кустах и под крыльцом. Чтобы не отставать от него, я тоже стал на четвереньки и принялся искать спрятанный приемник, передающий Пятую симфонию Бетховена. Обшарив таким манером все вокруг дома и под ним, насколько доставали руки, мы разлеглись на земле, глядя на звезды.

— А музыки-то больше не слышно, — сказал Гилберт. — Обратил внимание?

— Ты чокнутый, — ответил я. — Музыка звучит всегда, ни на миг не смолкая.

— Скажи честно, — попросил он примирительно, — где ты его спрятал?

— Ничего я не прятал, — сказал я. — Музыка там... в ручье. Разве не слышишь?

Он перевернулся на бок, приложил ладонь к уху и стал напряженно вслушиваться.

— Ничего не слышу, — признался он.

— Странно. *Прислушайся!* Вот, теперь это Сметана. Ты знаешь эту его вещь... «Из моей жизни». Слышно так ясно, просто каждую ноту.

Он перевернулся на другой бок и снова приложил ладонь к уху. Через несколько секунд лег на спину и улыбнулся улыбкой ангела. Потом рассмеялся и сказал:

— Теперь я понял... мне это снилось. Мне снилось, что я дирижирую большим оркестром...

— Но ведь такое не впервые с тобой происходит, — прервал я его. — Это-то как ты объяснишь?

— Пьянство, — ответил он. — Слишком много я пью.

— Нет, не в том дело, — сказал я. — Я слышу музыку точно так же, как ты. Только я знаю, откуда она берется.

— Откуда же? — поинтересовался Гилберт.

— Я уже говорил... из потока.

— Хочешь сказать, что кто-то спрятал ее в ручье?

— Совершенно верно. — Я сделал должную паузу и добавил: — И знаешь, кто?

— Нет.

— Господь!

Он принялся хохотать как ненормальный.

— Господь! — вопил он. — Господь! — Потом все громче и громче: — Господь! Господь! Господь! Господь! Господь! Нет, вы только послушайте его! Ну и ну!

Он корчился от смеха. Пришлось встряхнуть его как следует.

— Гилберт, — сказал я со всей мягкостью, на которую был способен, — если не возражаешь, я пойду спать. А ты спустись к ручью и убедись сам. Это под мшистой скалой, что слева, подле моста. И никому не говори об этом, ладно?

Я встал и тряхнул ему руку на прощанье.

— Помни, — повторил я, — никому ни звука, ни единой душе!

Он приложил палец к губам и прошептал:

— Ш-ш-ш! Ш-ш-ш!

Все, что из ряда вон, идет, как говорят в округе, из Андерсон-Крик. И виной тому, как пить дать, «художники». Ежели от заблудившейся коровы таинственным образом останутся одни кости, значит, ее забил и разделал кто-нибудь из Андерсон-Крик. Ежели проезжий автомобилист собьет на шоссе оленя, то он всегда отдает тушу какому-нибудь нищему художнику в Андерсон-Крик, но никогда мистеру Брауну или мистеру Рузвельту. Ежели как-нибудь ночью развалят старую брошенную хибару и унесут двери и оконные рамы, то это непременно дело рук кого-нибудь из шайки обитателей Андерсон-Крик. Если кто-то устраивает купание под луной в серных источниках — совместное, мужчин и женщин, купание, — то это опять шайка из Андерсон-Крик. Такова, по крайней мере, легенда. Как однажды заметил в моем присутствии один из старожилов: «Да это просто шайка гермафродитов!»

...В Андерсон-Крик некогда упражнялся Герхарт Мюнх — на стареньком пианино, которое Эмиль Уайт у кого-то одолжил для него. Время от времени Герхарт давал нам концерт, все на тех же «расстроенных» клавикордах. Автомобилисты часто останавливались на несколько минут у дома Эмиля послушать игру Герхарта. Когда Герхартом овладевали черная меланхолия и мысли о самоубийстве, я убеждал его (всерьез) вытащить пианино из дома, поставить возле шоссе и играть. Я рассчитывал, что, если он будет делать это достаточно часто, какой-нибудь проезжий импресарио пред-

ложит ему концертное турне. (Герхарт известен по всей Европе своими фортепьянными концертами.) Но Герхарт так и не клюнул на мою идею. Конечно, в этом было бы что-то вульгарное и показушное, но американцы падки на подобные вещи. Представьте, какая это была бы реклама, если бы кто предприимчивый увидел, как он бренчит на обочине все десять скрябинских сонат!

Но вот что я хочу сказать об Андерсон-Крик — не касаясь «дома, который построил Джек», с душем и туалетом, и обошедшийся мне меньше, чем в три сотни долларов... Здесь живут не одни только писатели и художники, но еще любители пинг-понга и шахмат. (Кстати, в Андерсон-Крик я вновь открыл для себя любопытную книгу, написанную китайцем, о связи между стратегией, примененной японцами в сражении при Порт-Артуре, и китайскими шахматами. Чрезвычайно любопытная книга, если и не единственная в своем роде, как «И Цзин», или «Книга перемен», о которой Кайзерлинг отозвался как о самой необыкновенной из когда-либо написанных книг, то, во всяком случае, стоящая того, чтобы ее пролистать.) Для начала хочу сказать, что я играю в шахматы с восьмилетнего возраста. Должен сразу оговориться, что за последние пятьдесят пять лет я мало продвинулся в этой игре. Иногда, после разговоров с таким знатоком шахмат, как Эфраим Доунер, или после рассуждений Нормана Майни о военной стратегии, во мне снова разгорается интерес к игре. Последняя такая вспышка случилась после разговора с Чарли Левицки из Андерсон-Крик.

Чарли — один из тех приятных, уступчивых, милых людей, которые превосходно играют во все что угодно, человек, который играет из любви к игре, а не просто ради выигрыша. Он сыграет с тобой во все, что захочешь, — и выиграет. И не потому, что он старается непременно взять верх, он просто не может не выиграть. После того как мы с ним сыграли несколько партий, он как-то предложил, для пущей интриги, сразу сдать мне королеву. «Королеву и любую другую фигуру, какую хочешь», — сказал он. И конечно, он опять легко выиграл, я даже опомниться не успел. Я был совершенно обескуражен. На другой день я рассказал об этом случае моему другу Перле, гостившему тогда у нас, и чуть не свалился со стула, когда он предложил: «Давай сыграем, у меня будет королева с ладьей и больше ничего! Все пешки отдам тебе — и выиграю». И он выиграл, ей-богу! Причем три раза подряд. Подумав, что в таком самоубийственном пожертвовании фигур скрывается некое преимущество, я сказал: «А теперь *я* отдам тебе все пешки». Что и сделал, и в десять ходов проиграл партию.

Мораль сей истории такова: всяк сверчок знай свой шесток!

Насмешка фортуны

В Андерсон-Крик я закончил эссе о Рембо, которое родилось из неудачной попытки перевести на английский его «Сезон в аду». Начинался мой собственный третий или четвертый «сезон в аду», хотя тогда я не совсем еще это понимал. Джон Лит — от него я получил в наследство хибару на краю утеса, которую мы и заняли, — только что поместил отрывок из этого эссе в «Сёркл». Это была часть, в которой шла речь об «аналогиях, сходствах, соответствиях и влияниях».

Среди прочего, что доставляло Рембо страдания в Абиссинии, была, как известно всякому почитателю его творчества, необходимость носить на себе пояс с деньгами. В одном из писем он говорит: «Я вечно таскаю на себе пояс, в котором более сорока тысяч франков золотом. Он весит почти сорок фунтов, и от его тяжести у меня уже начинается дизентерия».

Возвратившись в Америку в 1940 году, когда война была в полном разгаре, я оказался отрезан от своих французских гонораров. Джек Каган, мой первый издатель («Обелиск-Пресс»), умер в день объявления войны Франции, оставив все предприятие на восемнадцатилетнего сына Мориса, который совершенно не смыслил в бизнесе — по мнению его семьи и друзей. Прекрасно помню каблограмму, которую я получил от него, будучи на Корфу; в ней говорилось, что, если я продолжу писать для «Обелиск-Пресс», он будет счастлив регулярно присылать мне тысячу франков в месяц. Сумма по тем дням была порядочная, и я с радостью согласился.

Конечно, тогда я не имел ни малейшего представления о том, что буду вынужден вернуться в Америку. Я собирался остаться в Греции, где уже чувствовал себя как дома.

Тотчас же вслед за добрым известием от Мориса пал Париж, а там последовал и полный запрет на деятельность издательств. Я так и не получил первой тысячи франков, которую он собирался послать мне. Войне не было видно конца, и я решил, что «Обелиск-Пресс» прикрыли, а Морис, который взял себе фамилию Жиродиа, погиб или же в плену у немцев. О том, что американские солдаты будут сметать с прилавков мои книги, едва они будут появляться в продаже, я и мечтать не мог.

1946 год мы прожили в Андерсон-Крик. С самого моего возвращения из Европы я барахтался изо всех сил, чтобы свести концы с концами. Хотя за хибару мы платили всего пять долларов в месяц, мы постоянно были должны почтальону, который снабжал нас продуктами и прочими вещами первой необходимости. Иногда долг доходил аж до двухсот или трехсот долларов. Мы ничего не покупали себе из носильных вещей, даже ребенок ходил в обносках. Правда, мы наслаждались отличным вином благодаря Норману Майни, чей погреб мы почти осушили. Даже о приобретении дешевой подержанной машины не могло быть и речи. До города, который был от нас в сорока пяти милях, приходилось добираться автостопом. Короче говоря, моих заработков едва хватало, чтобы не сдохнуть с голоду.

В общем, ситуация была восхитительно аховая, спасала только заботливая щедрость почитателей, которые предугадывали наши нужды. Такая нищенская жизнь могла продолжаться бесконечно. Война в Европе закончилась, на Востоке шла вовсю, «холодная война» была, как говорится, еще впереди. Нам удалось разжиться двумя необходимыми вещами: печкой, у которой дым не валил из всех щелей, и приличным матрасом для спанья, его нам подарили соседи, Макколумсы. Валентайн, нашей дочери, был только год, и ей не много требовалось. Я тоже мог обойтись без машины (не то что сегодня), чтобы избавляться от скапливающегося мусора. Море было прямо за домом, у подножия крутого обрыва. Приходилось быть внимательным, вынося мусор, чтобы не выбросить вместе с ним с утеса и малышку. («Не выплесни с водой и ребенка!»)

А потом в один прекрасный туманный день, когда вся природа веселилась, хлебнув хлорофилла, пришло письмо от Мориса Жиродиа. На конверте стоял парижский штемпель. Минуту я пялился на конверт, не вскрывая его.

Письмо было длинное и, бегло проглядывая его, я наткнулся на такие слова: «сорок тысяч долларов».

Я бросил письмо на стол и захохотал. Ты слишком быстро читал, сказал я себе. Это обман зрения... я закурил сигарету, медленно и осторожно взял письмо и внимательно его перечитал, слово за словом.

Это *не* был обман зрения. Посреди долгого рассказа о трудностях, которые ему пришлось преодолеть, чтобы сохранить издательство во время оккупации, в коротком сообщении об успехе, каким пользовались в Париже мои книги, пряталась фраза, где ясно было сказано, что у него, Мориса Жиродиа, скопилось авторских отчислений с продажи моих книг на сумму, эквивалентную *сорока тысячам долларов*.

Я протянул письмо жене, чтобы та тоже прочитала. С ней едва не случился обморок. И чтобы довести наше смятение до предела, в письме совершенно определенно говорилось, что в сложившихся обстоятельствах невозможно перевести эти невероятные деньги на мой счет (коего не имелось) в американском банке. Не буду ли я так добр приехать и забрать их?

Если я не смогу приехать, говорилось в письме, то он, Жиродиа, приложит все усилия к тому, чтобы тем или иным способом ежемесячно пересылать мне тысячу долларов. Он объяснил, что всегда находятся путешественники, желающие обменять доллары на франки и обратно.

Отчетливо помню, какую панику вселила в меня перспектива получать тысячу или две тысячи *долларов* каждый месяц.

— Нет, только не это! — кричал я. — Это меня деморализует! Я перестану работать!

— Ты мог бы поехать во Францию, забрать деньги, приобрести на них дом или землю и снова жить там.

— Ты мог бы купить яхту и совершить кругосветное путешествие.

— Ты мог бы купить старый замок где-нибудь в провинции... там этих замков полно, и дешевых, дешевле не бывает.

Вот лишь некоторые из советов, которые мне тут же надавали друзья. Единственное, чего я не мог сделать, — это поехать в Париж, забрать деньги и привезти их домой. Это было исключено.

И по гороскопу деньги мне не светили. Когда я на трезвую голову изучил его, то понял, что по существу судьба моя — всегда иметь необходимое и ничего лишнего. Когда речь идет о деньгах, мне приходится танцевать под их дудку.

Такие мысли проносились в моей голове, когда мы с женой решали, что делать. Каким бы искренним и правдивым ни казалось письмо, в глубине души у меня шевелилось подозрение, что это всего лишь розыгрыш. Шутка космических масштабов. Во мне росло убеждение, что я никогда не увижу тех сорока тысяч — ни во франках, ни в долларах, ни золотыми слитками, ни чеком, ни даже в злотых или пиастрах.

В отчаянии я спустился в кухню, стал на пороге и, глядя в сторону Страны восходящего солнца, разразился хохотом. Я смеялся так долго и так безудержно, что свело живот. И то и дело повторял: «Это не для *меня*! Это не для *меня*!» И снова смеялся. Полагаю, что это я так плакал. Между приступами смеха в ушах у меня звучали слова матери: «Почему ты не напишешь чего-нибудь, что можно продать?»

«Если б он только присылал по сотне в месяц, это было бы здорово», — повторял я себе. Сотня в месяц — *регулярно* — и все наши проблемы были бы решены. (Сотня — *в те времена*. Сегодня никаких денег не хватит, чтобы решить чьи-то проблемы. Бомбы сжирают все.)

Поскольку он ничего не весил, этот мой «пояс с деньгами», дизентерии я не заработал. Но мучался грандиозными кошмарами и мечтами. Временами я ощущал себя швейцаром из «Последнего смеха», только вместо того чтобы расточать свое состояние и любовь на служителя в туалете, я расточал их на моего друга Эмиля Уайта или иногда на Евгения, бедствующего русского, который улыбнулся мне с верхней площадки лестницы в один черный для меня день в 1939 году, когда я в полном отчаянии возвращался из бесплодной поездки в парижский пригород в надежде раздобыть корку хлеба или кость, чтобы как-то унять голодную резь в желудке.

Почему я так и не поехал в Париж за ожидавшим меня состоянием — отдельная история. Вместо того чтобы отправиться туда, я писал письма, в которых предлагал то одно, то другое решение, все, конечно, никуда не годные, потому что, когда речь заходит о деньгах, мне приходят в голову только самые непрактичные идеи. Не успел я наиграться с воображаемыми чеками, как грянула девальвация франка, за которой тотчас же последовала еще одна, даже более «оздоровляющая», если так можно сказать, чем первая. От моего «состояния» осталась примерно треть. Затем на Мориса, моего издателя, насели кредиторы. Он жил на широкую ногу — кто на его месте отказал бы себе в этом? — приобрел дом за городом, арендовал роскошный офис на рю де ла Пэ, пил только лучшие вина и придумывал причины, или мне так казалось, по которым ему было необходимо совершать частые вояжи из конца в конец континента. Но все это не шло ни в какое сравнение с фатальной ошибкой, которую он совершил, когда, будучи в упоении от удачи, начал «ставить не на тех лошадок». Не знаю, какая муха его укусила, но он по каким-то бредовым соображениям продолжал выпускать одну за другой книги, которые никто не хотел читать. В итоге он стал потягивать из моего гонорара — из того, что от него осталось. Он, конечно, этого не хотел. Но только те, кто выпускает карманные издания, способны поддерживать жизнь в трупе.

Дела были совсем плохи, когда произошло одно из тех «чудес», которые постоянно случаются в моей жизни и на которые я почти привык надеяться, когда положение становится действительно безвыходным. Мы все еще жили в Андерсон-Крик, и та сотня долларов в месяц, на которую я хотел договориться, светила мне не больше, чем тысяча или две в месяц, что Жиродиа предложил «переводить тем или иным способом». Вся эта история с французским гонораром казалась дурным сном. Поводом для горьких шуток. («А помнишь, как ты едва не стал миллионером?»)

Однажды нас навестила Джин Уортон, с которой я познакомился по приезде в Биг-Сур и с которой мы стали хорошими друзьями. У нее был уютный домик в Партингтон-Ридж, куда она несколько раз приглашала нас на обед. В тот день Джин ни с того ни с сего вдруг невозмутимо спросила нас, не желаем ли мы взять ее домик и участок земли в придачу. Она считала, что это то, что нам нужно, и нужно больше, чем ей. У нее даже такое чувство, сказала она, как будто дом по-настоящему принадлежит не ей, а *нам*.

Нас ее предложение, конечно, просто ошеломило. Мы были в восторге. Ничего лучшего мы не могли и желать, *но*, с грустью признались мы, у нас нет ни гроша. И не знаем, поспешили мы добавить, когда у нас будут деньги, которые можно назвать деньгами. Ни сбережений, ни реальных надежд на какие-то поступления. Самое лучшее, на что я могу рассчитывать, став теперь «знаменитым» писателем, — это перебиваться кое-как.

На что она ответила, и я никогда не забуду ее слова: «Не будем говорить о деньгах. Дом ваш, если он вам нравится. Можете переезжать в любое время. Заплатите, когда разбогатеете. — Немного помолчав, она добавила: — Я знаю, у вас *будут* деньги — в свое время».

На том мы и порешили.

Здесь я должен прерваться, чтобы поведать о том, что случилось несколько минут назад, когда я задремал. Я сказал «задремал», но вернее будет сказать: когда *пытался* задремать. Потому что мне это не удалось — я услышал диктующий Голос. Подобное происходит со мной с тех пор, как мне пришла в голову счастливая мысль об

апельсинах Иеронима Босха. Но на сей раз это было ужасно, просто ужасно. Я кое-как осилил отменный ланч, который приготовила Эва, моя жена, подбросил дров в печку, завернулся в одеяло и собрался чуток соснуть, как обычно, прежде чем продолжать работу. (Чем чаще я устраиваю подобные недолгие перерывы, тем лучше идет работа. Так что несколько минут сна с лихвой окупаются.) Я закрыл глаза, но диктовка продолжалась. Когда она стала слишком настойчивой, слишком назойливой, я открыл глаза и позвал: «Эва, запиши мне в блокнот, хорошо? Пиши просто: «изобилие»... «мелкое воровство»... «Санди-Хук». Я рассчитывал, что, записав несколько ключевых слов, смогу перекрыть поток. Но это не помогло. На меня полились целые фразы. Потом абзацы. Потом страницы... Подобный феномен всегда потрясает меня, не важно, сколь часто это случается. Попробуй специально вызвать его и потерпишь полный провал. Попробуй заставить замолчать внутренний Голос, и он окончательно тебя замучает.

Приношу свои извинения, но я вынужден продолжить эту тему... Последний раз подобное случилось со мной, когда я писал «Плексус». В течение примерно года, что я работал над этой книгой — во всех других отношениях то был худший период в моей жизни, — потоп почти не прекращался. Огромные куски текста — особенно сновидческие — являлись мне такими, какими вы их читаете в книге, являлись без всякого усилия с моей стороны, разве что я лишь согласовывал свой ритм с ритмом таинственного диктатора, у которого был в рабстве. Оглядываясь назад, я думаю о том времени и не понимаю, почему каждое утро, входя в свою крохотную мастерскую, мне первым делом приходилось подавлять волну гнева, отвращения и ненависти, которые неизменно пробуждала во мне эта ежедневная драма. Изо всех сил успокаивая себя, громко ругая и увещевая, я садился за машинку — и ударял по камертону. Бац! И тут надо мной словно развязывали мешок с углем. Я мог выдержать три-четыре часа кряду, и только появление почтальона заставляло сделать перерыв. За ланчем — опять борьба. Способная довести до белого каления. Потом обратно за машинку, снова настройка и продолжение гонки до следующего раза, когда меня прервут.

Когда я закончил книгу, довольно объемную, я был в таком возбуждении, что самоуверенно полагал, что напишу еще две — на одном дыхании. Однако ничего у меня не вышло. Мир обрушился. Я имею в виду мой собственный маленький мир.

Три года после этого я был не в состоянии написать больше страницы за раз — с длительными перерывами между подходами к снаряду. О книге, которую я писал — вернее сказать, собирался с мужеством, чтобы начать писать, — я думал и мечтал больше двадцати пяти лет. Отчаяние мое достигло такой степени, что я почти уверился в том, что я кончился как писатель. Положение усугублялось тем, что близкие мои друзья, казалось, получают удовольствие, намекая, что я тогда лишь могу писать, когда мне трудно живется. Действительно, со стороны казалось, что жизнь у меня наладилась и мне больше не с чем бороться. Я боролся только с собой, боролся со злостью, которую, сам того не сознавая, копил в себе.

Вернемся к Голосу... Возьмем другой пример, «Мир Лоуренса». Начатый в Клиши, продолженный в Пасси и брошенный, когда было написано то ли семьсот, то ли восемьсот страниц. Неудача. Провал. И все же какой грандиозный замысел! Никогда не был я столь увлечен. В дополнение к законченным страницам я собрал гору примечаний и невероятное количество цитат из произведений не только самого Лоуренса, но еще нескольких дюжин авторов, и все их я безуспешно пытался вплести в текст книги. Кроме того, имелись схемы и диаграммы — основной план, — которыми я украсил двери и стены студии (в Вилла Сёра) в ожидании вдохновения, чтобы продолжить работу, и моля Всевышнего помочь мне выйти из тупика, в котором я оказался.

Доконала меня «диктовка». Это было похоже на огонь, который отказывался гаснуть. И она продолжалась месяцами, ни на миг не ослабевая. Я не мог выпить, даже у стойки в баре, без того, чтобы некая сила не заставила меня в самый неподходящий момент выхватить блокнот и карандаш. Если я шел куда-то перекусить, а я обычно ел не дома, то, пока я справлялся с едой, я успевал заполнить небольшую записную книжку. Если забирался в постель и забывал сразу выключить свет, это начиналось снова, как зуд. Я был до того измотан, что за день едва мог отстучать несколько связных страниц. Ситуация стала вовсе абсурдной, когда однажды я вдруг понял, что, написав столько об этом человеке, я с тем же успехом мог бы сказать о нем совершенно противоположное. Стало очевидно, что я оказался в тупике, который так искусно прячется в словах «многозначность смысла».

Этот Голос! Настоящие происки начались (все в той же студии на рю Анатоль Франс), когда я писал «Тропик Козерога». Я в то время вел довольно бурную жизнь — одновременно на шести уровнях, — но случались и периоды затишья, длившиеся не-

делями. Скучно в эти паузы мне не было, потому что я тогда всерьез взялся за книгу и был уверен, что ничто не сможет помешать мне ее закончить. Однажды по неведомой причине, разве что я переусердствовал с разгулом, диктовка началась. Обрадованный, но действуя на сей раз более осмотрительно (особенно это касалось записей), я поспешил к черному письменному столу, сколоченному для меня одним приятелем, и, подсоединившись к усилителю и переговорной трубке, завопил: «Je t'écoute... Vas-y!» («Я слушаю... давай!») И что тут началось! Я не успевал подумать о запятой или точке с запятой; вещание велось непрерывно, прямиком из небесной аппаратной. Выбившись из сил, я молил о перерыве, передышке, чтобы, скажем, сбегать в туалет или на балкон, глотнуть свежего воздуха. Какое там! Я должен был записать все сразу, одним махом, иначе меня ждало наказание: отлучение. Единственное, что мне было позволено, это секунда на то, чтобы проглотить таблетку аспирина. Клозет может подождать, так, похоже, считал «он». И ланч может подождать, и обед, и все остальное, что я считал необходимым или важным.

Я почти видел этот Голос, столь явствен он был, столь настойчив, столь непререкаем и к тому же столь экуменически важен. Иногда он звучал, как жаворонок, иногда, как соловей, а то еще — просто кошмар! — как та любимая птица Генри Торо, что поет одинаково сладко и ночью, и днем.

Когда я принялся записывать интерлюдию под названием «Страна Блуда» — я хочу сказать, «Страна Кокейн»[2], — я не мог поверить своим ушам. *«Что это такое!»* — закричал я, еще не подозревая, во что меня втягивают. «Не проси записывать *это*, пожалуйста. Ты только навлекаешь на меня новые неприятности». Но моя мольба осталась неуслышанной. Я писал фразу за фразой, не имея ни малейшего представления, что последует дальше. Читая запись на другой день, я лишь качал головой и изумлялся. Или это сущая бессмыслица и бред, или что-то великое. Так или иначе, ставить свое имя под этим должен был я. Мог ли я вообразить, что, спустя несколько лет, судейский триумвират, жаждущий доказать, что я грешник, обвинит меня в том, что я написал подобные пассажи «из корыстных побуждений». Тут я принялся умолять Музу *не* втягивать меня в дальнейшие неприятности, *не* заставлять писать все те «грязные» слова, все те скандальные, скабрезные строки, объясняя ей на том языке глухонемых, которым пользовался, когда имел дело с Голосом, что скоро, подобно Марко Поло, Сервантесу, Беньяну et alii[3], мне придется писать свои книги в тюрьме или у подножия виселицы... а те святоши, у которых у самих рыльце в пушку, кто не способен отличить шлак от золота, признают меня виновным, виновным в том, что я все это придумал «ради денег»!

Надобно иметь смелость, чтобы признать своею драгоценность, что тебе преподнесли на блюдечке...

И только вчера — что за совпадение! — возвращаясь с прогулки среди холмов, в тот час, когда редкий, прозрачный туман касается всего ртутными своими пальцами, только вчера, повторяю я, завидя вдалеке наш сад, я вдруг узнал в нем тот «дикий парк», который описал в том же «Тропике Козерога». Он плыл в каком-то подводном свете, в точности так же стояли деревья, ива впереди клонилась к иве позади, розы полностью распустились, на пампасной траве только начали появляться золотые султанчики, кусты штокрозы выступали, как голодные часовые с крупными, яркими пуговицами нераспустившихся бутонов, с дерева на дерево порхали птицы, что-то требовательно высвистывая друг дружке, и Эва с мотыгой в руках стояла босиком в своем Эдемском саду, пока Данте Алигьери, с алебастрово-бледным лицом — над бортиком виднелась лишь его голова, — утолял ужасающую жажду из поилки для птиц под вязом.

Почта почитателей

Если когда-нибудь случится, что мне некуда будет девать время, я знаю, что сделаю: прыгну в машину, поеду в Лос-Анджелес и разыщу папки, что хранятся в стальных шкафах Отдела личных фондов библиотеки тамошнего университета. В этих папках

---

[2] Название страны Кокейн, сказочной страны изобилия и праздности, земли обетованной (Cockaigne или Cockayne), традиционно производят от староирландского слова, обозначающего «сладкий пирог». Оно могло нести и гротескно-символический смысл, как во французском фабльо XIII века «Cockagne» — пародии на идею острова Авиллон, «земного рая», или на известном полотне Питера Брейгеля Старшего «Страна Кокейн» (русское название «Сад наслаждений») — метафоре обжорства и лености. Английский корень этого слова (cock — фаллос) дает Миллеру возможность употребить его для обозначения наслаждений иного рода. — *Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, прим.переводчика.*

[3] И прочим (*лат.*).

сложены тысячи писем, которые по настоятельной просьбе библиотеки я передаю им, с тех пор как живу в Биг-Суре. Для потомства, полагаю. К сожалению, некоторые лучшие письма, самые сумасшедшие, самые бредовые я сжег (по наущению жены) незадолго до того, как библиотека обратилась ко мне со своей просьбой. Еще раньше, в Нью-Йорке, а потом в Париже (перед поездкой в Грецию) я избавился от почти тонны корреспонденции, которую тогда считал бесполезной — даже для «потомства».

С письмами, *bien entendu*[4], приходят рукописи, красиво напечатанные стихи, неописуемое разнообразие книг, чеки, брачные и похоронные извещения (почему бы не извещать еще и о разводах?), фотографии новорожденных (потомство моих почитателей), диссертации (дюжины диссертаций), программы лекций, выписки из книг, вырезки из газет, рецензии на самых разных языках, просьбы выслать фотографию или автограф, планы преобразования мира, обращения всяческих фондов, призывы помочь остановить казнь того или иного невинно осужденного, брошюры и монографии на всевозможные темы, от лечения диетой до истинной природы зороастризма.

Предполагается, что мне крайне необходимы все эти вещи, проекты и предложения. Что мне, естественно, больше всего необходимо, так это чеки. Если я вижу конверт, в котором можно подозревать наличие чека, такой конверт вскрывается первым. Во вторую очередь — конверты с марками экзотических стран. В долгий ящик откладываются толстые конверты, в которых, знаю по опыту, содержатся бездарные рассказы, очерки или стихи, их, как обычно следует из приписки, я волен бросить в корзину, если таково будет мое решение, — отправителю никогда не хватает мужества сделать это самому! С другой стороны, какой-нибудь по-настоящему толстый пакет я могу придержать, пока не отправлюсь на серные источники, чтобы там в тишине и покое получать удовольствие от его содержимого. Но как редко приходит что-то подобное по сравнению с тем потоком дерьма, что льется, не переставая, изо дня в день.

Иногда это очень короткое письмецо, написанное изящным или же отвратительным почерком, в котором меня «наставляют». Пишет обычно иностранец, тоже писатель. Писатель, о котором я слыхом не слыхивал. Авторы этих кратких писем, которые меня раздражают, — сверхздравомыслящие личности, обнаружившие в моих сочинениях сложную, запутанную проблему, обыкновенно правового или этического характера, мастера решать вопрос с наскоку, тремя-четырьмя фразами, после чего я всегда остаюсь там же, где был, когда поднимал вопрос. Я имею в виду всякого рода судей. Чем лучше законник, крупнее знаток, тем короче и бестолковее предписание.

Позвольте сперва сказать, что самые тоскливые письма пишут британцы. Самый их почерк как будто свидетельствует о нехватке одухотворенности, и это бросается в глаза. С точки зрения каллиграфии они словно прячутся за собственную тень — ползут, как трусы. В такой же мере они не способны на откровение, что бы ни побудило их написать мне. (О чем бы ни говорилось в этих письмах, они обычно свидетельствуют о самих их авторах, об их духовной нищете, мелкой душе, низком горизонте.) Конечно же, бывают исключения. Блистательные, удивительные исключения. Как виртуозы эпистолярного жанра не имеют себе равных Лоренс Даррелл, поэт, или Джон Каупер Поуис, валлиец. Письма Даррелла непременно вызывают такое же восхищение, какое испытываешь, разглядывая персидскую миниатюру или японскую гравюру на дереве. Я говорю не о том, как выглядят его письма, хотя это тоже играет свою роль, но о самом их языке. Вот великолепный мастер прозы, чей стиль ясен и прозрачен, чьи строки поют, журчат и пенятся, пишет он письмо или трактат. Из какого бы уголка мира ни присылал он письмо, всегда от него отдает ароматом, чудом и вечностью пейзажа, в нем ощущается привкус выдумки и мифа, легенды и сказания, обычаев, ритуалов и архитектуры. Он писал мне, Лоренс Даррелл, из таких мест, как Кос, Патмос, Кносс, Сиракузы, Родос, Спарта, Дельфы, Каир, Дамаск, Иерусалим, Кипр. От одних названий тех мест, где он бывал, у меня текут слюнки. И о всех них он написал в своих книгах и стихах...

Что до «брата Джона», как иногда называет себя Поуис, то один вид его писем приводит меня в экстаз. Возможно, он пишет, положив блокнот на колено, блокнот, который вращается на невидимом шарнире. Строки у него текут, изгибаются, образуя лабиринт, так что можно читать его письма, перевернув их вверх ногами, или вися на люстре, или вскарабкавшись на стену. Он всегда восторжен. Всегда. Под его пером любой пустяк становится монументальным. И это при том, что он слеп на один глаз, что у него не осталось зубов и до самого последнего времени — а ему за восемьдесят — он постоянно мучился гастритом и язвой двенадцатиперстной кишки. Самый старый из моих корреспондентов (за исключением Эла Дженнингса), он в то же

[4] Само собой разумеется (*франц.*).

время и самый молодой, самый веселый, самый свободный, самый терпимый, самый восторженный из всех. Уверен, что, как Уильям Блейк, он умрет, распевая и хлопая в ладоши.

Мало таких, кто способен писать раскованно и легко обо всем на свете, как писали Честертон и Беллок. Имя отправителя обычно говорит мне, о чем будет письмо. Один постоянно жалуется на недомогания, другой — на финансовые трудности, третий — на семейные, четвертый — на своего издателя или дилера; один парень помешался на порнографии и всякой похабщине и не может писать ни о чем больше, другой говорит только о Рембо и Уильяме Блейке; этот — о высшей сложности индийской метафизики, тот — о Рудольфе Штайнере или гималайских «учителях»; одни — гончие дианетики, другие — энтузиасты дзэн-буддизма; есть такие, кто пишет только о Христе, Будде, Сократе и Пифагоре. Вы можете предположить, что последние — из племени возбуждающих ум. Наоборот, это самые бездарные, самые болтливые, самые пресные из всех. Настоящие «газообразные тела». По бездарности уступающие только тем острякам, у которых всегда в запасе свежая шутка, услышанная в офисе начальника или в туалете.

Настоящий заряд бодрости на несколько дней я получаю от голубиной почты — посланий всяких чудаков, чокнутых, ненормальных и попросту сумасшедших. Какие глубины их жизни открылись бы нам, если изредка собирать и публиковать подобные письма. Когда умирает какая-нибудь знаменитость, раскапывают залежи писем, которыми он обменивался с другими мировыми знаменитостями. Иногда это интересно читать, чаще — нет. Как большой любитель французских литературных еженедельников, я часто читаю выдержки из переписки между такими людьми, как, например, Валери и Жид, и постоянно удивляюсь, почему при этом меня так клонит в сон.

Некоторые из тех, кого я не слишком вежливо отнес к «чокнутым», вовсе не без царя в голове, просто они эксцентричны, беспутны, своенравны и, будучи, как правило, солипсистами, все они не в ладах с миром. Больше всего меня забавляет, когда они жалобно хнычут, какая, мол, тяжкая у них судьба. Может, это покажется злорадством с моей стороны, но и впрямь нет ничего забавней, чем читать о страданиях человека, с которым «почему-то» постоянно случаются какие-нибудь несчастья. Что подобному типу представляется слоном, для нас всегда — мышь. Человек, который заусеницу способен воспринимать как трагедию и описывать ее во всех подробностях на пятишести страницах, — комедиант от Бога. Как и тот, кто может безжалостно разобрать вашу вещь на составляющие, раскритиковать ее в пух и прах и послать вам недостающие детали в старомодном биде, в котором он обычно подает спагетти.

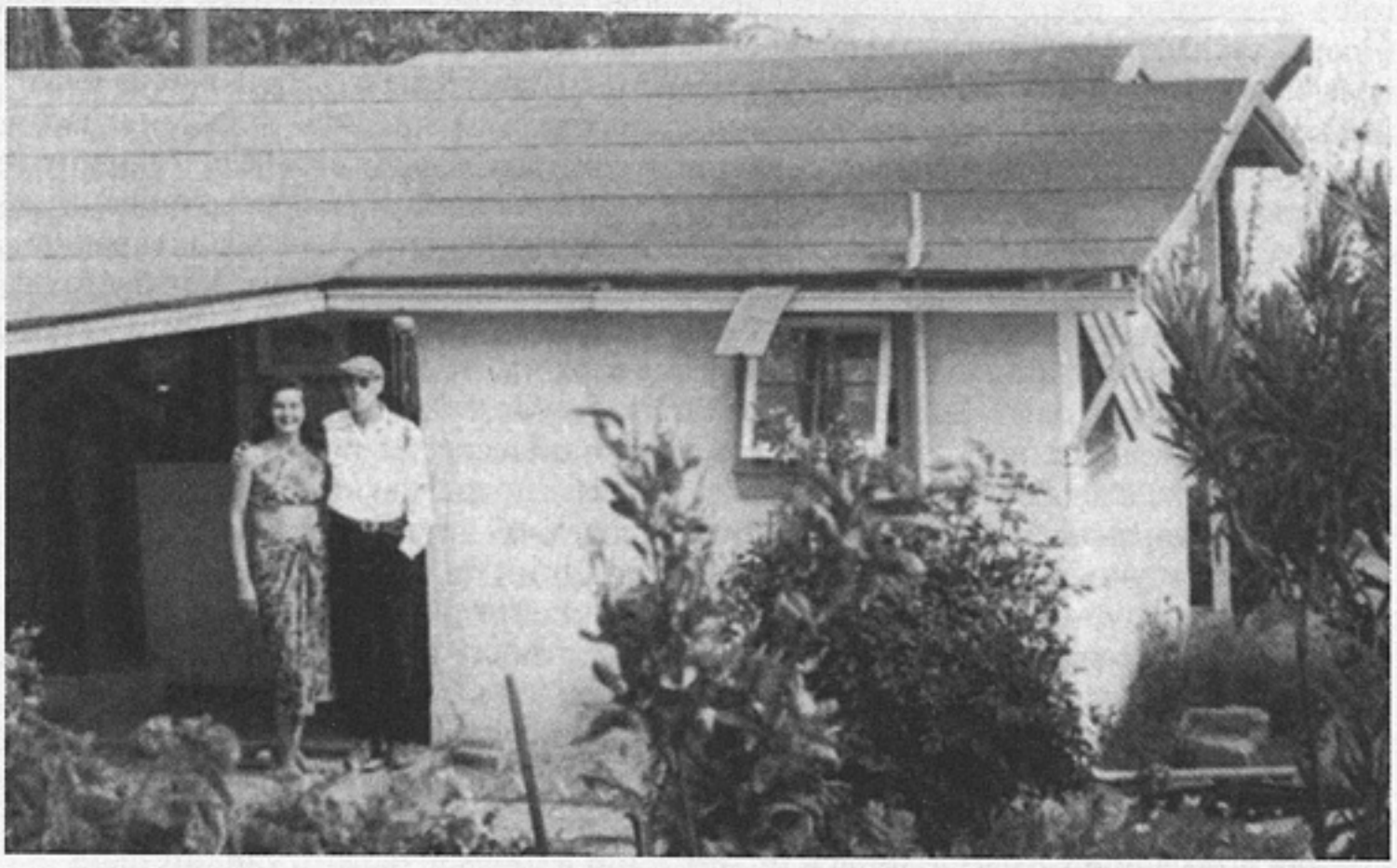
Был один хитрюга, который взял себе за привычку писать мне прямо из психушки, тип, которому в момент слабости я послал свою фотографию и который несколько недель после этого засыпал меня письмами по десять, двадцать, тридцать страниц, написанными карандашом, цветным мелком и черешками сельдерея, — и все о почечной недостаточности, которую он у меня предположил. Он заметил мешки у меня под глазами (наследство Франца-Иосифа с отцовской стороны) и сделал заключение, что меня ждет скорый конец. *В том случае, если* я не воспользуюсь его рекомендациями по лечению и сохранению своего мочевого пузыря, которые он станет мне присылать, подробно объясняя, что и как мне надо будет делать. Предписанный им режим начинался с физических упражнений, в высшей степени оригинальных, которые я должен был неукоснительно выполнять шесть раз в день, один из этих разов приходился на полночь. Любое из этих упражнений заставило бы лучшего гимнаста завязаться в морской узел. Упражнения должны были сопровождаться подвижнической диетой, которую мог придумать только сумасшедший...

«Ешьте шпинат, но только черешки, предварительно растерев их пестиком и смешав с алзиной, петрушкой, семенящимся одуванчиком, мускатным орехом и хвостом любого грызуна, кроме домашнего».

«Остерегайтесь употреблять всякое мясо, кроме мяса морской свинки, кабана, кенгуру (теперь доступного в консервированном виде), азиатского онагра — ни в коем случае не европейского! — выхухоли и подвязковой змеи. Всякая мелкая птица пользительна для мочевого пузыря, кроме вьюрка, змеешейки и речной ласточки».

Он решительно не советовал стоять на голове, что, по его мнению, есть не что иное, как атавистический обычай сверхъестественного происхождения. Вместо того он рекомендовал ходить на четвереньках, особенно по всяческим кручам. Он считал целесообразным, более того, необходимым, поклевать чего-нибудь между приемами пищи, например, семена тмина, семечки подсолнуха или арбузные или даже песчинки и птичий корм. Не следовало пить много воды или чаю, кофе, какао и ячменного отвара, но как можно чаще пить виски, водку, джин — по чайной ложке за раз. Ликер был

под запретом, так же надо было остерегаться хереса, не важно какого, как колдовского зелья. В примечании он объяснял, что этого предписания следует придерживаться особенно строго, поскольку он, после многолетних исследований (в лаборатории, полагаю) открыл, что херес, как бы и где бы ни был произведен, содержит толику корня арники, печеночника и белены, которые ядовиты для организма человека, хотя редко причиняет вред, когда его дают осужденным в камере смертника или в отмеренных дозах микроорганизмам при производстве антибиотиков. Даже если я буду при смерти, не следует применять сульфамиды, пенициллин или любые другие родственные им чудодейственные препараты, изготовленные на основе грязи, мочи и плесени.



Генри Миллер с женой Эвой у своего дома в Биг-Суре

Помимо скорости, с какой летит время — просто невероятной! — есть еще одна сторона жизни в Биг-Суре, которая всегда изумляет меня, *viz*[5], количество ежедневно скапливающегося мусора. Виной тому — мои корреспонденты. Ибо в придачу к фотографиям, диссертациям, рукописям и прочему подобному хламу, который приходит с письмами, мне присылают еще одежду, канцелярские принадлежности, амулеты, граммофонные пластинки, редкие монеты, рисунки, скопированные посредством притирания (*frottages*), медальоны, расписные подносы, китайские фонарики и японские безделушки, художественные принадлежности, каталоги и календари, статуэтки, семена экзотических растений, изысканные коробочки с сигаретами, уйму галстуков, граммофоны с ручным заводом, югославские ковровые тапочки, индийские кожаные домашние туфли, складные ножи с множеством разных приспособлений, зажигалки (хоть бы одна когда работала!), журналы, биржевые сводки, картины (иногда огромные, возврат которых стоит времени и денег), турецкие и греческие пирожные, импортные конфеты, четки, авторучки, изредка бутылку перно, трубки, которые я не курю (но сигары не присылают никогда!), конечно, книги, иногда полные собрания сочинений, и продукты: салями, *lachs*[6], копченую рыбу, сыры, банки с оливками, консервы, джемы и пикули, кукурузный хлеб (еврейскую разновидность) и время от времени немного имбиря. Вряд ли найдется что-нибудь, в чем я нуждаюсь и чего бы не прислали мне мои корреспонденты. Часто, не имея денег, они шлют мне марки — наверняка краденные. Дети тоже получают свою долю подарков, от всевозможных игрушек до вкуснейших сластей и щегольской одежды. Всякий раз, как я завожу нового друга в какой-нибудь дальней части света, я непременно напоминаю ему, чтобы он прислал детям что-нибудь «экзотическое». Один такой друг, студент из Ливана, прислал Коран на арабском языке, маленький превосходно изданный томик, и просил меня преподать Коран детям, когда те подрастут.

По этой причине легко понять, почему у нас всегда есть чем растопить печку. Почему всегда в избытке оберточная бумага, картон и шпагат, чтобы упаковать книги и

[5] А именно (*лат.*).

[6] Семга (*нем.*)

посылки. Прежде, когда все приходилось таскать на собственном горбу по горе, эти подарки доставляли мне немало хлопот. Теперь, когда я обзавелся вместительным джипом, могу увезти целый воз, если будет нужно.

Некоторые индивиды, которые пишут мне регулярно, никогда не забывают повторять, как рефрен: «Непременно сообщите, если вам что-нибудь будет нужно. Если у меня этого нет или я не смогу это достать, я знаю того, кто сможет и достанет. Не стесняйтесь обращаться ко мне — что бы вам ни понадобилось!» (Только американцы способны писать в такой манере. Европейцы более скромны, так сказать. Что до русских — эмигрантов, — те тоже сулят вам золотые горы.) Среди этих корреспондентов есть люди, по любым меркам необычные. Один служит радистом на авиалинии, другой — биохимик, руководит лабораторией в Лос-Анджелесе, третий, грек по рождению, — студент, еще один — молодой сценарист из Беверли Хиллз. Когда приходит посылка от В., радиста, я ожидаю найти там что угодно, кроме разве что слона. Главная вещь всегда тщательно завернута в целую кучу газет (индийских, японских, израильских, египетских — всяческих, в зависимости от того, в какой стране он сейчас находится) и французских, немецких и итальянских иллюстрированных еженедельников. Во французских еженедельниках я непременно нахожу, по крайней мере одну, статью по предмету, интересующему меня в данный момент. Как будто он предвидел, что мне это нужно! Свободное место вокруг главной вещи набито рахат-лукумом, свежими финиками, португальскими сардинами, копчеными устрицами из Японии и прочими лакомствами, сунуть которые ему пришло в голову в последнюю минуту... Ф., биохимик, посылая мне бумагу для пишущей машинки, копирку или ленты, вещи мне необходимые, никогда не забывает присовокупить новомодную авторучку или карандаши, пузырек экстраультраполезных витаминов, баночку лососины, палку салями и каравай или два настоящего кукурузного хлеба, того неповторимого, на мой вкус, хлеба, который теперь редок и почти так же дорог, как осетрина. Он и сливочное масло послал бы, если б оно не портилось в дороге... Двое других, К. и М., неизменно предлагают распечатать мои рукописи или выслать распечатку того, что мне нужно. Если я прошу тюбик-другой акварели, они высылают мне столько, что хватит на год, не говоря уже о пачках превосходной бумаги для акварели. К. имел обыкновение заставлять свою бабушку вязать носки и свитера для меня и варить лукум для моих детей.

Некоторые, как Данте З., помогали тем, что проводили для меня всяческие изыскания. Данте готов был проштудировать толстенные тома и представить мне их краткое содержание или отыскать некую цитату, нужную мне в тот момент, как я считал, позарез, или сделать перевод сложного места из малоизвестного труда, или найти, написал ли такой-то автор такую-то книгу, или разыскать в старинных медицинских трактатах сведения, которые мне хотелось иметь под рукой на тот случай, если придется поспорить с каким-нибудь ученым ослом.

А еще есть благородные души, вроде доктора Леона Бернштейна, который, если я попрошу его, сядет в самолет и отправится навестить какого-нибудь совсем уж нищего бедолагу, нуждающегося в лечении, и не только сделает, что нужно (бесплатно), но еще позаботится, чтобы бедняга имел все необходимое на долгое время выздоровления.

Разве удивительно, что Джон Каупер Поуис не уставал превозносить евреев и негров? Без последних, как я часто говорил, Америка была бы тоскливым, безупречным музеем, до отказа набитым одинаковыми экземплярами с биркой «Белая раса». Без евреев филантропия закончилась бы, не успев начаться. Каждый художник, в Америке-то уж точно, должен быть бесконечно обязан своим еврейским друзьям. И не только потому, что они оказывают ему материальную поддержку. Подумайте, *chers confreres*[7], кто среди ваших друзей первым скажет ободряющее слово, прочтет ваше произведение, взглянет на ваши картины, представит их публике, *купит* (с выплатой по частям, в крайнем случае)? *Купит*, я говорю, а не увильнет с лживой отговоркой: «Если б я только мог позволить себе такую вещь!» Кто ссудит вам денег, чтобы вы могли продолжать работать, даже когда у него самого нет лишнего гроша? Кто еще, кроме еврея, скажет: «Я знаю, где занять для вас денег, не мучайтесь, предоставьте это мне!» Кто не забудет послать вам еду, одежду и прочее, самое насущное? Нет, художник — по крайней мере в Америке — не может не соприкасаться с евреем, не подружиться с ним, не подражать ему, не учиться у него мужеству, терпению, терпимости, упорству и живучести, которые у этих людей в крови, потому что быть художником — значит, вести собачью жизнь, а для большинства евреев жизнь с этого и начинается. Другие тоже проходят через это, но, похоже, забывают, когда достигают какого-то по-

[7] Дорогие собратья (по искусству) (*франц.*).

ложения, что им пришлось пережить. Еврей забывает редко. И как он может забыть, живя среди драмы, которая повторяется бесконечно?

И вот я думаю о письмах, регулярно приходящих из Палестины от Лилика Шаца, сына Бориса, который стал моим свояком. Лилик несколько лет жил в Кренкел-Корнерс — низине на полпути из Партингтон-Риджа в Андерсон-Крик. Как-то, еще живя в Беркли, он специально приехал в Биг-Сур, чтобы уговорить меня напечатать с ним вместе мою книгу методом шелкографии, что мы и сделали, потратив уйму сил и средств. С работы над этой книгой, «Ночью жизнь...», над ее концепцией, изготовлением и продажей (которая стабильно остается на нуле) и началась наша крепкая дружба. И только после его возвращения к себе домой в Иерусалим я познакомился с сестрой его жены, Эвой, и женился на ней. Не встреть я тогда Эву, сегодня на мне можно было бы поставить крест.

Итак, письма... Да знает всяк, что Лилик, сын Бориса, который был сыном Веселеила, построившего Ковчег Завета, обладал исключительным даром говорить на любых языках. Не то чтобы он лингвист, хотя относительно хорошо знает полдюжины языков, включая свой родной иврит. Ему не нужно знание языка, чтобы общаться с соседом, кем бы тот ни был: турком, арабом, цейлонцем, перуанцем с Анд, пигмеем или китайским мандарином. Метод Лилика заключается в том, чтобы с ходу начать разговор — работают язык, руки, ноги и уши — и развивать мысль, используя все свои подражательные способности: он хрюкает, вопит, пританцовывает, переходит на условные знаки индейцев, азбуку Морзе и прочее, прочее. Все это поддерживается и увлекается вперед разливом симпатии, эмпатии, идентичности, назовите как угодно этот фундамент доброжелательности, добродушия, братства, сестринства, изумительной благорасположенности и понимания, который и составляет его особое наследие. Лилик мог разговорить каменную стену. Впрочем, никакая каменная стена не бывала такой глухой, такой непробиваемой, как некоторые из живых надгробных памятников, к которым он на моих глазах обращался с мольбой, когда ему позарез нужно было продать картину или *objet d'art*[8] из собрания своего отца. Есть, как известно, человеческие существа, которые при одном упоминании о продающейся картине обращаются в лед. Есть такие, кто каменеет при малейшем подозрении, что к ним могут обратиться с просьбой пожертвовать заплесневелую корку хлеба.

Если Лилику бывало нелегко в Биг-Суре, то и дома, в Иерусалиме, ему в равной степени бывает нелегко. Но по его письмам этого никогда не скажешь. Нет, Лилик — неизменно — начинает с рассказа, как он посиживает на террасе шумного кафе, а какой-нибудь бедняга умоляет позволить почистить ему ботинки или пытается продать ковер, совершенно ему не нужный. (Бывают варианты... иногда ему предлагают высушенный ноготь какого-нибудь святого.) Даже если идет дождь, все равно всегда светит солнце (у него в душе), и он, профессор (*cher maître, cher ami*[9]), в особенно прекрасном настроении или потому, что собирается приняться за новую серию картин, или потому, что только что завершил победой сражение с предыдущей. Его письма начинаются с упоминания места и времени, с того, о чем он в данный момент думает, как себя чувствует — страдает ли одышкой, или запором или наслаждается теплым пивом. Несколькими строками ему удается передать настроение толпы, описать рынок, кладбище поблизости, снующих официантов, вкрадчивые или жалобные призывы уличных торговцев, беззубых старух, ощипывающих цыплят, шарлатанов с их трюками, запах пищи, грязи, пота и перегара, гвоздичинку, которую он только что, не заметив, проглотил, восхитительный чеснок, что он ел вчера (мы иногда отправляли ему зубчик авиапочтой), яркие краски, что он выдавит на палитру, как только придет домой. *Und so weiter*[10].

«Сейчас, — обычно пишет он, — у нас опять трудности с арабами или у арабов с нами». По дороге домой ему, возможно, придется несколько раз нырять в подъезды, укрываясь от шальных пуль. Каждый раз, как он уходит из дому, его жена, Луиза, гадает, увидит она его живым или мертвым. Но Лилик, по словам всех, не обращает особого внимания на опасность; она стала частью повседневной жизни. Что его интересует, что заставляет его *крякать* — слово, которое он не научился бы писать правильно, даже если бы ходил в школу целых три года! — это мировые новости. Может быть, для него, читающего на иврите о происходящем в мире, все кажется серьезней, чем это представляется нам. Из того солнечного (даже если идет дождь) кафе, где он посиживает, неспешно потягивая свое теплое пиво, лениво покусывая заветрив-

---

[8] Предмет искусства (*франц.*).

[9] Дорогой мэтр, дорогой друг (*франц.*).

[10] И так далее (*нем.*).

шийся сыр, мир видится таким, каков он есть на деле — совершенно обезумевшим. Разумеется, может, мы и не ладим с арабами — он никогда не говорит: «с проклятыми арабами», — но возьмите Формозу, возьмите Китай, Индонезию, Россию, Японию, Северную Африку и Южную Африку, Западную и Восточную Германию и так далее, то есть любое место на пыточной решетке, на которой «цивилизованные» народы мира стараются перехитрить друг друга, устраивают пожар, помыкают другими, отталкивают, отнимают, дерутся, наваливаются друг на друга и друг друга при этом обвиняют, глумятся или угрожают, образуют коалиции здесь, выходят из альянса там, разоружают одни народы и вооружают до зубов другие, разглагольствуют о мире и прогрессе и готовятся к массовым убийствам, сулят одной группе подонков наисовременнейшие средства уничтожения и из предосторожности ограничивают арсенал других устаревшими кораблями, танками, бомбардировщиками, винтовками, пулеметами, гранатами и огнеметами, когда-то бывшими эффективными при «спасении цивилизации», но сегодня едва ли более разрушительными, чем шутихи на Четвертое июля, а шутихи могут скоро запретить, даже на празднование Четвертого июля, потому что они опасны для детей, могут взорваться в руках у ребенка, тогда как атомные бомбы, если хранить их в аккуратных штабелях, не причинят вреда и мухе. Как он лукаво говорит, цитируя профессора Сливовица: «Аналекты математической логики, пропущенные через компьютеры IBM, становятся не больше шариков мацы». То есть Лилик, прикрываясь фиктивным профессором, хочет сказать, что голос безумия может заглушить призыв к вечерней молитве. Что нам необходимо, как сказал бы сей профессор, — это не усилители в большем количестве и лучшего качества, а редукторы, фильтры, экраны, которые позволят отделить слезливые восторги политика от воркования горлицы... Здесь я должен оставить его, моего дорогого Лилика, в тишине и безмятежности предвечерья, когда матадоры встречают свою смерть, а дипломаты наносят нам предательский удар, сидя за своими ядерными коктейлями.

(— Так вырос у вас китайский персик, миссис Фейтельбаум? — *Nu*[11], что еще посадить бы такого необычного?)

Другие голоса, другие комнаты; другие заботы, другие микробы. Не знаю, отчего, но, упоминая о чесноке, я вспомнил несчастную девушку-басконку, одиноко стоявшую на дороге у нашего дома одним зимним вечером, ее прохудившиеся разбитые туфли насквозь промокли, руки онемели от холода, слишком стеснительную, чтобы постучать в дверь, но полную решимости увидеть меня, даже если придется простоять под дождем всю ночь.

С какой такой неотложной целью ждала она меня? Чтобы узнать, знаком ли я с философией «мира и разобщения» Ницше, как она представлена во втором томе его «Несвоевременных размышлений»? Бедная девочка, ей было нужно, чтобы ее накормили и согрели, «мира и разобщения» с нее было достаточно. Я привел ее в дом, усадил у печки, высушил ее юбку и чулки, а жена хорошенько ее накормила. Потом, наслушавшись больше чем достаточно для одного вечера, я отвез ее к Эмилю Уайту, попросил приютить на ночь, а утром посадить на первую попутку. (Она направлялась в Лос-Анджелес. Ни денег, ни машины. Казалось, все ненормальные и чокнутые направляются в Лос-Анджелес. И все двигались налегке, как птицы небесные.)

Найдя, что в Андерсон-Крик подходящая атмосфера, — старая история! — она задержалась на неделю, прежде чем отправиться в дорогу. Перед расставанием девушка, желая отблагодарить Эмиля, предложила ему себя, но Эмиль не соблазнился. Слишком много в ней было «мира и разобщения».

Недели три-четыре спустя я получил от нее письмо — она теперь была в Монтане, — в котором она подробно описывала конфликт между неким индейским племенем и федеральным правительством и передавала настоятельную просьбу вождя племени немедленно приехать, чтобы из первых рук узнать о всей остроте ситуации. Она сообщала, что старейшины племени намерены уговорить меня отправиться с посреднической миссией в Вашингтон, округ Колумбия. Я, *конечно же*, немедленно зафрахтовал частный самолет и, низко пролетая над Утиным ручьем, вызвал свою команду: секретаршу, переводчицу и стенографистку экстракласса.

Лежа без сна той ночью, я вспоминал курьезный случай, произошедший со мной в том лицемерном мире Вашингтона, округ Колумбия, вскоре после моего возвращения из Европы. Некто в высших кругах, с кем я случайно познакомился в другой части света, пригласил меня на завтрак в знаменитом клубе в центре нашей безупречной столицы. Я думал, что это будет завтрак в тесном кругу его близких друзей, поклонников моей «тропической» литературы. По мере того как гости один за другим проходили через

[11] Мигом (*нем.*).

вращающуюся дверь, я обратил внимание, что все держат под мышкой пакеты подозрительно одинакового вида. А еще у меня сложилось впечатление, что приглашенные — все люди с положением. Так оно и оказалось, как я вскоре узнал. Каждый из них состоял в одном из тех министерств, чья обязанность — выслеживать, ловить и подвергать справедливой каре преступников, занимающихся порнографической литературой. Поскольку в то время я в глазах правительства был главным преступником, сии представители истины и просвещения оказывали мне высокую честь, прихватив с собой мои шокирующие книги, желая получить автограф. Должен сказать, что все они, похоже, были отличными ребятами, радушными и приятными в общении, ни одного из них мои «грязные» книги не свели с ума, не испортили, не испачкали и не совратили. После извинений, что приходится заниматься столь недостойным делом — извинений, искренне принесенных и искренне принятых, — они попросили, каждый по отдельности, черкнуть им что-нибудь «оригинальное» над моей подписью.

Когда я уж было решил, что осчастливил дарственной надписью всех, чиновник, выглядевший внушительней остальных, развернул отдельный пакет, выложил несколько книг (из того же «тропического» ряда) и сказал, понизив голос: «Не откажите в любезности, надпишите этот экземпляр для секретаря такого-то». Я честно исполнил просьбу, и он пробормотал еще тише: «А этот — для президента такого-то». Когда он потянулся за третьей книгой, я сказал себе: «А эту, как пить дать, — для его высокопреосвященства, папы римского»! Но я ошибся. Она предназначалась для одного из ничтожеств в кабинете министров. Последний экземпляр, на котором он, со своим неизменным «не откажите в любезности», попросил поставить автограф, был предназначен для посла из Советской России. Как оказалось, этот эмиссар поручил своей супруге, которая тогда приехала в Вашингтон, привезти ему самую непристойную из моих книг, какую она сможет найти. Она должна была доставить ее собственноручно, не доверяя дипломатической почте. Тут меня едва не стошнило, я извинился и поспешил в туалет. Но ничего, кроме желчи, не вышло...

Во всей этой истории, конечно, нет ни слова правды. Это просто бред «бруклинского мальчишки».

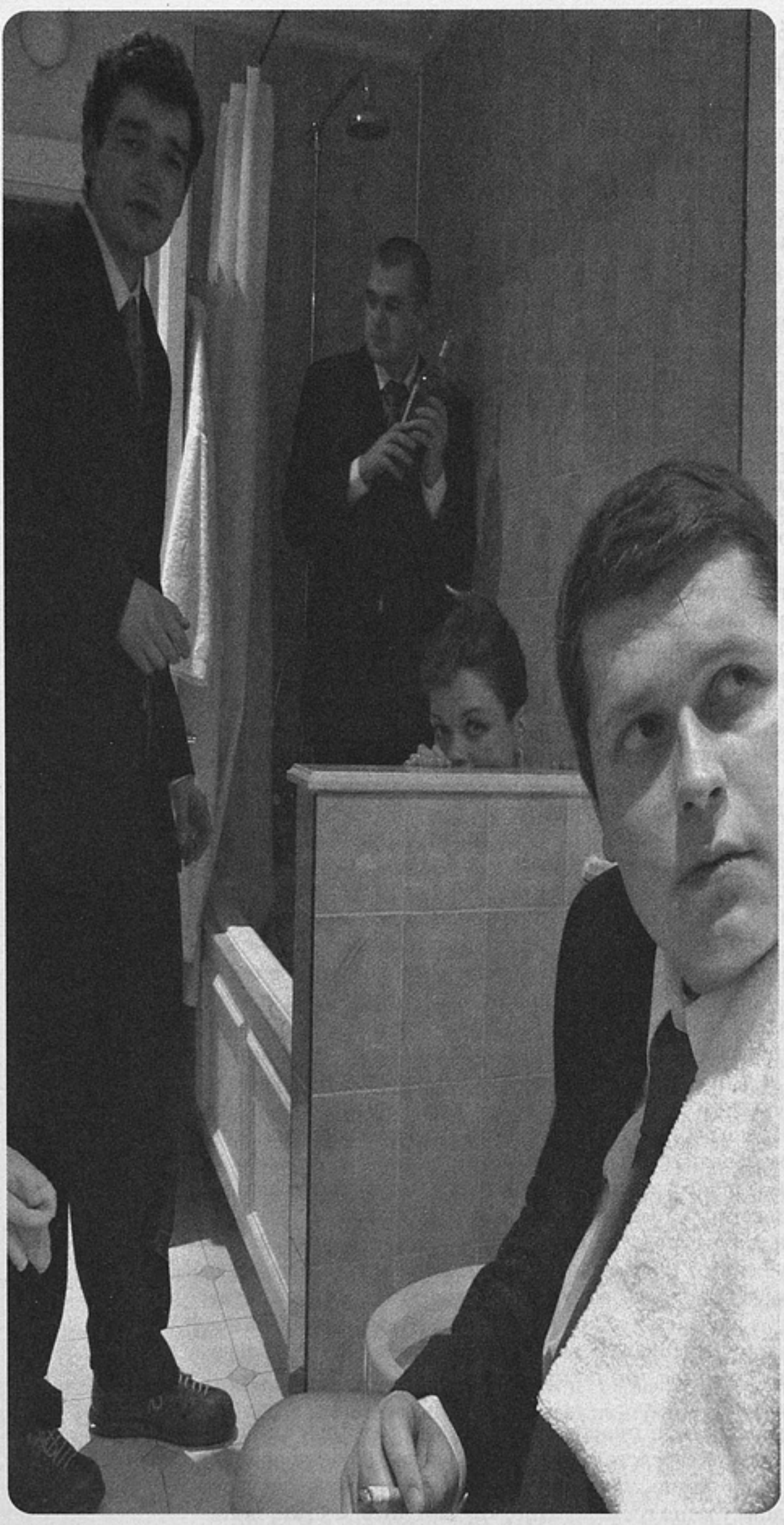
Говоря об этой самой «тропической» литературе, должен кое-что добавить о замызганных, изодранных, жеваных экземплярах, время от времени присылаемых моими фанатами, которые, сбагривая устарелые фонографы и водяные пистолеты доверчивым аборигенам где-нибудь в глубинке, заглядывают в бордели и прочие места, где «убивают любовь», заглядывают, без сомнения, с целью смыть с себя прошлые грехи. За то время, что я живу в Биг-Суре, я получил, должно быть, не меньше дюжины экземпляров моих запрещенных книг, которые эти беспечные мародеры заимствовали из личных библиотечек, кои (разумеется) можно найти в столь нетрадиционных хранилищах. Остается только гадать, кто их читает — мадам, девицы или клиенты? Но кто бы ни читал те экземпляры, что были присланы мне, он читал их внимательно, усердно, а часто и с пристрастием. Кое-кто исправлял орфографию, кое-кто улучшал пунктуацию, а кое-кто добавлял фразу тут, фразу там, которые своей изобретательностью привели бы в восторг Джеймса Джойса и Рабле. Другие, явно под воздействием винных паров, марали на полях такие эпитеты, каких я нигде больше не видел, даже на стенах наших общественных уборных, даже в туалетах редакций французских газет, где свирепствует просто фантастическая похабщина.

От этих посланий, вопросов, добрых пожеланий и свидетельств того, что тебя любят и помнят, испытываешь душевный подъем, который может длиться несколько дней, не потому, что тебя распирает гордость, а потому что точно так же, как тогда, когда ты был очень молод и очень влюблен в некое ветреное создание и грязная цыганка, водя пальцем по твоей ладони, заставила бешено заколотиться твое сердце, говоря то, что ты и так знал, — единственное, что ты только хочешь услышать, — это те же три волшебных слова: *«Она любит тебя!»*

Когда в Афинах армянин предсказатель пророчил мне разнообразные и захватывающие путешествия, которые мне еще предстояли, когда он указывал лишь направления этих путешествий, одно, несомненно, на Восток, другое — явно в южную часть Тихого океана, и так далее, в голове у меня гремело одно: «Будь точнее! Скажи, попаду ли я когда в Лхасу, в Мекку, в Тимбукту!» Теперь я понимаю, что если сам я никогда не попаду туда, там побывает один из моих «эмиссаров», и однажды я узнаю все, что жажду узнать, и это случится не в жизни вечной, а в жизни земной.

Окончание следует

Перевод с английского Валерия Минушина



СИНЕ ФАНТОМ CLUB

Клуб Сине Фантом в к/т Фитиль

единственное место в Москве, где показывают настоящее кино и обсуждают его вместе с авторами.

Каждую среду в 20.00

при поддержке

С 1 СЕНТЯБРЯ!

S U M M A R Y

Stas Tyrkin
Guns for proletariat

Dmitry Olshansky
Moore's windows

Lev Karakhan
Red May in Croisette
Articles devoted to Cannes-2004.

Lev Karakhan
Red May in Croisette
The ending of the article.

Andrei Plakhov
Duel with a myth
Review of Emir Kusturica's ZIVOT JE CUDO (France).

Emir Kusturica:
«Declare myself idealist»
Interview by Christophe d'Yvoire.

Anton Dolin
Fake light
Review of Pedro Almodovar's LA MALA EDUCACION (Spain).

Pedro Almodovar:
«I didn't want to make my movie confession»
Interview by Jean-Pierre Lavoignat.

Nina Tsyrkun
Quoth the raven, «Nevermore!»
Review of Joel and Ethan Cohen's THE LADYKILLERS (USA).

Elena Plakhova
Power of friction
Review of Lucrecia Martel's LA NINA SANTA (Spain — Italy — Argentine).

Irina Lyubarskaya
Shark of the green
Review of SHREK 2 (USA).

Evgeny Gusyatinsky
How to forget
Review of Park Chan-wook's OLD BOY (Korea).

Marina Drozdova
A tiger on the rope
Review of Apichatpong Weerasethakul's SUD PRALAD (France — Thailand — Italy — Germany).

Nina Tsyrkun
Girls' ado

Semyon Faibisovich
Easy going

Dmitry Alexandrovich Prigov
There was a story
Personal columns.

Jean-Luc Godard:
«I give back the rights to the text»
Interview by Jacques Mandelbaum and Thomas Sotinel.

Edgar Bartenev:
«No use to say more than the frame says»
Interview by Victoria Smirnova.

Kirill Razlogov
Cannes as diagnosis
Cannes-2004.

Larisa Malyukova
Cinderella, or Pictures from the exhibition
Animation festival in Suzdal (2004).

Victoria Belopolskaya
Lonely cinema
Nion-2004.

Vladimir Telingater
Monia-komsomolist
Remembrance of a painter Solomon Telingater.

Sergei Radlov
Ushebti
Script.

Henry Miller
Big Sur and the Oranges of Hieronymus Bosch
Chapters from the book.

№31594

-3 НОЯ 2004

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина, Ирина Николаева

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 23.08.04. Подп. к печати 14.09.04
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 14,28
Заказ 734. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2004

КИНОКОМПАНИИ
«ДВАДЦАТЫЙ ВЕК ФОКС»
и «ГЕМИНИ ФИЛЬМ»
ПРЕДСТАВЛЯЮТ
В РОССИИ

КТО БЫ
НИ ПОБЕДИЛ —
ЧЕЛОВЕЧЕСТВО
ПРОИГРАЕТ...

ЧУЖОЙ ПРОТИВ ХИЩНИКА

TWENTIETH CENTURY FOX PRESENTS A DAVIS ENTERTAINMENT/BRANDYWINE PRODUCTION A PAUL W.S. ANDERSON FILM "ALIEN VS. PREDATOR" SANAA LATHAN RADHA BOYD-LANDIS HENRIKSEN LANCE HENRIKSEN TOMMY FLANAGAN JOHN GREYEYES II COLM MEANEY MUSIC BY HARALD KLOSER CREATURE EFFECTS DESIGNED AND CREATED BY ALEC GILLIS AND TOM WOODRUFF, JR. STORY BY ALEXANDER BERNER RICHARD BRIDGLAND DAVID S. JOHNSON CO-PRODUCER CHRIS SYMES EXECUTIVE PRODUCERS WYCK GODFREY THOMAS M. HAMMEL MIKE RICHARDSON JOHN DAVIS ROBERT DAVID GILER AND WALTER HILL DAN O'BANNON RON SHUSETT AND THE "PREDATOR" CHARACTERS CREATED BY JOHN THOMAS AND JAMES THOMAS STORY BY PAUL W.S. ANDERSON AND SHANE SALERNO PAUL W.S. ANDERSON

www.Alien-Predator.ru

В ЛУЧШИХ КИНОТЕАТРАХ МОСКВЫ И РОССИИ С 21 ОКТЯБРЯ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы С.АНАШКИНА, Л.АННИНСКОГО, М.ЗОЛОТОНОСОВА, Н.ЗОРКОЙ, Е.КУТЛОВСКОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, В.МИХАЛКОВИЧА, В.РЯБЦЕВА, Д.САВЕЛЬЕВА, В.САЛЬНИКОВА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Обыкновенный терроризм

«Ночной Дозор»: первый русский блокбастер

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ВОЛИТЕЛЬ ДЛЯ ВЕРЫ» Павла Чухрая

«ВРЕМЯ ЖАТВЫ» Марины Разбежкиной

«ДОЛГОЕ ПРОЩАНИЕ» Сергея Урсуляка

«РУССКОЕ» Александра Велединского

«СВОИ» Дмитрия Месхиева

«ШИЗА» Гульшад Омаровой

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

НИНА ЦЫРКУН

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ

ВИКТОР МИЗИАНО

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЭДУАРД ЛИМОНОВ

АЛЕКС ВАН ВАРМЕРДАМ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Москва-2004

Оберхаузен-2004

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Телевидение: смутный субъект желаний

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Тот самый Некрасов

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Владимир Чумак. ДОМ МОЕГО ОТЦА

Генри Миллер. БИГ-СУР И АПЕЛЬСИНЫ ИЕРОНИМА БОСХА